

لكنها الأيام

شعر
يعقوب
السبيعي



سافر د. عبدالله العتيبي وبعد فترة لحقته هذه القصيدة

ARCHIVE

ناديتُ فيكَ بشاشتي وسروري
عُوداً إليَّ لتستقيمَ أموري

عوداً « بعبدالله » فجراً ضاحكاً
لأبثُّه شكوايَ من ديجُوري

ماذا أقولُ لمن أحبَّ وأصطفي
ليجوزَ بي عُسري إلى ميسُوري

تهفو إليك من البعيد مشاعري
ويعودُ منك تواضعي بغروري

غابَ الأُحبةُ، ما عداك سلمت لي،
كيف الغيابُ وأنت ملءُ حضوري

* * *

ذَهَبَ الهَوَى بِحِمَاسَتِي وَفُتُورِي
إِلَّا بَقَايَا كَالزَّيَادِ الْمُورِي
مَنْ لِي « بَعْدَ اللَّهِ » يَسْعَى جَاهِدًا
فِي مَا أَحَبُّ كَمَنْ يُحَسُّ شَعُورِي
دَارَ الزَّمَانِ وَغَابَ عَنْ حَالِي الرِّضَا
وَتَكَسَّرَتْ - وَيَلَاهُ - أَجْنَحَتِي عَلَى
إِنْجَازٍ وَعَدٍ فِيهِ جَبْرُ كَسُورِي
وَتَغَيَّرَتْ حَوْلِي الْوُجُوهُ وَأَدْبَرَتْ
عَنِّي الْحِظُوظُ الْبَانِيَاتُ قُصُورِي



أُنْعِي إِلَيْكَ حَمَائِمِي وَصُقُورِي
وَنَسَائِمِي وَسُوحَالِي وَبُحُورِي
عَشْرِينَ عَامًا - أَوْ تَكَادُ - قَضَيْتُهَا
أَهْدِي إِلَى شَفَةِ الْكُوَيْتِ زَهُورِي
وَأَحِيطُ بِالْحَبِّ الْعَمِيقِ مَلَايحًا
تَسْقِي بِأَخِيلَةِ الْجَمَالِ جَذُورِي
الشَّعْرَ وَجَدِي، وَالْقَصِيدَةَ هَاجِسِي
وَالْحَسْنَ وَرَدِي، وَالْحَسَانَ عَطُورِي
وَالْيَوْمَ أُجْزِي بِالصَّدُودِ لِأُنِّي
أَبْدَيْتُ لِلْفَعْلِ الذَّمِيمِ نَفُورِي



صَوَّخْتُ يَا وَرَدَ الزَّمَانِ الْجُورِي
قَبْلَ الْأَوَانِ وَمَا وَفَيْتُ نَذُورِي
لَكِنَّهَا الْأَيَّامُ دَارَتْ، جَلُّ مِنْ
خَلَقَ الْحَيَاةَ وَقَالَ فِيهَا دُورِي
وَلَأَنْتَ - عِبْدَاللَّهِ - رَكْنِي كَلِمًا
أَحْتَاجُ قُرْبَكَ ، والدَّوَاعِي جَمَّةُ
يَا لَيْتَ هَذَا كَانَ فِي مَقْدُورِي
حَسْبِي - أَبَا ضَارِي - وَجُودُكَ سَالِمًا
لَأُعِيدَ فِيكَ بِشَاشَتِي وَسُرُورِي



شادی
قصائد

[illegible]

«كهوف وشموس»



Archives
 Archives
 Archives

البيان - ٧ -

رؤيتها تحنج إلى المثالية المغرقة في الاستبطان الذاتي ، وتقطر شجىً والتباعا ،
فهي مسكونة بالمأساة الإنسانية ، ولكن لغتها تبلغ ذروة إبداعية في التشكيل والرمز
والقيم الجمالية التي بلغتها الحدائة الشعرية . وتدور رؤاها حول محاور ثلاثة أساسية :
العشق والحياة والموت أو الكون والفساد وفقا للمصطلح الفلسفي القديم . . ومن ثم
فإن الزمن (الحضور والغياب ، الازدهار والاندثار) يشكل وترا لا تمل الشاعرة
العزف عليه في قيثارتها المزهفة حيث نسمع صدى خشخشة أوراق الخريف إذ تتساقط
أعلى من صوت مواليد الربيع ، والهواجس النفسية الذاتية تحتل مساحة أبعد مدى من
صرخات الجموع المستضعفة وهي تشق طريقها الصعب لتضع حدا لعذاباتها وتفتح
كوة من النور في الجدار الأسود الذي صنعه أعداء الإنسان . .

ويبقى لأندريه شديد ، مع ذلك ، صوتها المنفرد في التعبير عن الجسر غير المرئي
بين الحلم والحقيقة ، وتصوير اختلاجة القمر الشاحب والشمس السجينة ، والتقاط
الخيوط الرهيف بين الجسد والروح ، بين البقاء والرحيل ، بين القلق الميتافيزيقي
والواقع المادي ، ويصدق على تأملاتها الشعرية التجريدية قولها : « إن زمن القصيدة
لحظة ، وقوة الشاعر ورهافته وحساسيته تؤدي به إلى اكتناه عمق هذه اللحظة ، فلا
يكتفي بالوصف وبتريديد بعض المشاعر السريعة » .
<http://Archivebeta.Sakhril.com>
وقد اخترنا قصائدها الثلاث التالية للترجمة من الفرنسية إلى العربية كنماذج
ممثلة للخصائص والسمات التي يمتاز بها شعرها .

(١) أصحب ذاتي

أصحب ذاتي

● ● ●

بجسم يحاكي انحناء الأوراق
تساقطها وثيدة في الخريف المخملي

● ● ●

معلقا

بين مكاني هنا وبين الزمن

دون سلّم

• • •

أصحب ذاتي

أَمْضِي بها في غياب وثير

• • •

تتبدد كل جاذبية

أَتَخَلَّص من تخومي القاصية

• • •

حدود الممكن تفرّ

أَنقُطِع للحياة المؤقتة



(٢) كي أستبقي اللحظة

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com> بالجدسد كله

أقيم الحرس

لأستبقي اللحظة

• • •

أسهر وامقة موهة

وأحارب الخدر

• • •

الفكر يتجمد

وتتحلل الحروف

• • •

عضوا فعضوا
يجتذبي النعاس
يهيمن على دمي
يشدني إلى فوهات الغياب

● ● ●

يقودني مثل خشب ميت
إلى ساحة العدم أو التكاثر
ستلقفني كهوف أو شمس

(٣) صفو وكدر

هذه السنة
قطعت حبل الأمان
أوصدت أفق التجاوب
أسكتُ عصفور ذوي الأرحام
http://Archivebeta.Sokor.com

الفجر يحتضر
وحل وعذابات تطفو
والعقائد تعفنت

● ● ●

على خطا اللحاد العملاق
أتوغل في التاريخ
مطحونة بالظلم
لزجة بكل جراحي

● ● ●

ومع ذلك يا لها من ينابيع
ومن خمائر

ستفاجئنا مرة أخرى
يا له من ربيع سيرتعش

• • •

يا له من فتى ربح الأحلام
سيذهل النهار

• • •

أَجَلْ

يا لها من رعشات نقية
تجمعت تحت أكدارنا





مسرح حیدرآباد



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

تصور مسرحية (السلطان الحائر) لمؤلفها (توفيق الحكيم)^(١) سلطانا يحكم شعبا حرا ، وهو عبد مملوك ، ولكن حقيقة كونه عبدا لا يعرفها غير النحاس ، ثم يعرفها القاضي ، فيتمسك بها ، ويطالب بإقامة الشرع ، ولا يقام بغير بيع السلطان ، لأنه عبد آلت ملكيته إلى بيت المال ، بعد وفاة مالكة السلطان السابق ، الذي لم يكن له من وريث ، وليس أمام السلطان سوى خيار واحد : إقامة الشرع ، أو أعمال السيف ، ويميل السلطان إلى إقامة الشرع ، وتطبيق القانون ، فيتم بيعه ، على شرط أن يعتقه من يشتريه ، ولكن في هذا الشرط مخالفة أخرى للقانون ، ومرة ثانية يجد السلطان نفسه أمام خيار مخالفة القانون ، أو احترامه ، ويميل إلى احترامه ، ولكن من اشتراه يتنازل عن حقه الخاص بتملكه ، فيطلقه ، ليلى الأمور ، حاكما شرعيا ، يقيم الحق ، ويحفظ القانون .

والمسرحية تتألف من ثلاثة فصول ، تدور حوادث الفصل الأول منها (ص ٩ - ٧٩) في ساحة المدينة ، قبل بزوغ الفجر ، حيث يظهر (الجلاد) مع (المحكوم عليه) وهو ينتظر أذان الفجر كي يطيح برأسه ، وفي أثناء الانتظار يمزح معه مزاحا مرا ، فيطلب منه أن يدعوه إلى كأس من الخمر ، من الحانة المطلة على الساحة ، ثم يطلب منه أن يرجوه كي يغني ، ثم يغني أغنية سمجة ، وتدخل (خادمة الغانية) صاحبة الدار المطلة على الساحة تطلب من (الجلاد) أن يكف عن الغناء ، ثم تدخل (الغانية) نفسها ، فيكف عن الغناء ، وإن كان لا يكف عن السخرية بها ، فهي عاهرة ، كما يقول الناس ، جعلت بيتها مأوى للموسرين يقصفون فيه ويلهون ، وتتعرف (الغانية) إلى (المحكوم عليه) فهو كبير النخاسين وتسأله عن جرمه ، ولكن (الجلاد) يمنعه من الجواب ، ثم يدخل (المؤذن) ويمضي إلى المسجد ليؤذن ، ولكن (الغانية) تستوقفه وترجوه أن يؤخر أذان الفجر وتدعوه إلى منزلها لشرب القهوة ، وتطلب لـ (الجلاد) كأس شراب ، ثم يدخل (الوزير) فيسأل (الجلاد) عن تأخره في تنفيذ حكم الإعدام ، فيعتذر لأن الفجر لم يؤذن له ، ويدخل (المؤذن) و (الغانية) و (الخادمة) ويؤكد الجميع أن (المؤذن) قد أذن ، ولكن (الجلاد) كان ثملا فلم يسمع ، ثم يدخل موكب (السلطان) فقد وصلته مظلمة (المحكوم عليه) فقرر أن يحضر محاكمته بنفسه ، وتنفذ المحكمة في الساحة ، ويبادر (القاضي) إلى سؤال (المحكوم عليه) عن التهمة الموجهة إليه ، فيتطوع (الوزير) للحديث ويعلن أن التهمة هي فضح (السلطان) بالادعاء أنه عبد مملوك ، ولا يرى (السلطان) خطرا في التهمة ، فهو عبد مملوك ، نشأ في كنف السلطان السابق ، الذي هو نفسه عبد مملوك أيضا ، ولكن (الوزير) يؤكد أن (المحكوم عليه) يشيع في الناس أن (السلطان) ما يزال عبداً لم يعتق ، وأن العبد لا يجوز أن يحكم شعبا حرا ، فيغضب (السلطان) ويلتفت إلى (الوزير) يطلب منه أن ينشر وثيقة عتقه المحفوظة في خزائنه ، ويضطرب (الوزير) ثم يعترف بأن السلطان الراحل قد توفي من غير أن يوقع وثيقة العتق ، فيقرر (السلطان) قطع رأس النخاس ، ولكن (القاضي) يعترض بوصفه ممثلا للقانون ، فيسأله عن حل ، فيؤكد أن لا حل سوى تطبيق القانون ، وهو بيع (السلطان) في

المزاد العلني ، لأنه من متاع السلطان الراحل ، آلت ملكيته إلى بيت المال ، ويثور (السلطان) فيضعه (القاضي) أمام خيار بين السيف أو القانون ، فيضطرب ويتردد ، ثم يقرر اختيار القانون .

وتدور حوادث الفصل الثاني (ص ٨٠ - ١٣٠) في الساحة نفسها ، حيث تجمهر الناس ، ويظهر (إسكافي) و (خمار) يتحدثان عن بيع السلطان ويودّان لو أن معهما من المال ما يشتريانه به ، ولكنها يسألان عما سيصنعان به ، ثم يظهر (السلطان) في موكبه ، وبين يديه (الوزير) و (القاضي) و (النحاس) ويتقدم (الوزير) فيعلن للناس أنهم مقبلون على بيع ليس كالبيع ، وأن الذي يشتري السلطان إنما يفتديه بماله ، ثم يعلن (القاضي) أن شرط البيع هو توقيع عقد العتق ، بعد توقيع عقد البيع ، ويبدأ (النحاس) المزاد ، ويزيد في البدء (الإسكافي) و (الخمار) ثم يتوقفان حين يتدخل (الغريب) الذي يظل يزيد حتى يرسو البيع عليه ، ويطلب منه (القاضي) توقيع عقد العتق ، بعد أن وقع عقد البيع ، فيرفض ، فيغضب (القاضي) فتدخل (الغانية) لتعلن أنها هي موكلة الرجل بشراء (السلطان) ثم تحاجج (القاضي) وتظهر التناقض في ربط عقد البيع بعقد العتق ، فيغضب (القاضي) والوزير ولكن (السلطان) يتدخل ليؤكد اقتناعه بقول (الغانية) فيعلن القاضي أخفاقه ، ويطلب (الوزير) الاحتكام إلى السيف ، ولكن (السلطان) يؤكد أنه لن ينتزع من المرأة بالسيف ما يريد الحصول عليه بالقانون ، وتعترف (الغانية) بأن (السلطان) سلطان ، ولكنها تصر على الاحتفاظ به ، فقد اشترته بحرّ مالها ، ومحاورها (السلطان) في الأمر ، وتنتهي إلى الاقتناع بتوقيع عقد العتق عند سماع الأذان للفجر ، على شرط أن يمضي (السلطان) الليل في بيتها ، فيوافق السلطان على الرغم من احتجاج (القاضي) و (الوزير) .

وتدور حوادث الفصل الثالث (ص ١٣١ - ١٧٦) في الساحة نفسها أيضا ، حيث تجمهر الناس قبيل الفجر ، ينتظرون خروج (السلطان) من بيت (الغانية) ويدخل (الوزير) ليطلب من (الجلاد) أن يقطع رأس (الغانية) عند أذان الفجر إذا

هي لم تطلق (السلطان) ثم يضاء النور في حجرة (الغانية) فتظهر وهي تتحدث إلى (السلطان) وتؤانسه ، وتروي له قصتها ، فقد كانت إحدى جوارى زوجها ، ثم أعتقها وتزوجها ، وكان ولعا بمجالس الشعر والغناء ، وكان يسمح لها بحضور تلك المجالس من وراء حجاب ، ولما توفي ظلت تعقد في بيتها مثل تلك المجالس ، فأخذ الناس يتحدثون عنها بالسوء ، فرفعت الحجاب ، وبرزت لأصحاب زوجها ، غير مبالية بما يقال ، ثم تفاجئ (السلطان) بالسؤال عن الحب ، فيؤكد لها انشغاله بالحروب وأمور الحكم ، وتسأله عن مصيرها بعد أن يعود إلى القصر ، فيؤكد أنه لن ينساها ، ثم تدعوه إلى تناول العشاء في حجرة أخرى ، ويظهر (الخمار) و (الإسكافي) ثانية في الساحة مع الجماهير المحتشدة وقد راهن كثير من الناس على مصير (السلطان) ثم يدخل (القاضي) ليطلب من (الجلاد) إحضار (المؤذن) ، ولدى حضوره يأمره بالأذان للفجر قبل موعده ، ويدخل السلطان والغانية مستنكرين الأذان للفجر قبل موعده ، ويبادر (القاضي) فيطلب من (الغانية) توقيع عقد العتق ، فقد كان الشرط سماع صوت المؤذن ، ويغضب (السلطان) ويرفض تحايل (القاضي) ولكن (الغانية) تتنازل عن حقها في الاحتفاظ بالسلطان إلى الفجر ، وتوقع عقد العتق ، ويبادر (السلطان) إلى توضيح حقيقتها للجميع ، ويؤكد نقاءها وبراءتها ، ويقدم لها جوهرة ، هدية ، ويودعها قائلاً : « لن أنسى أبداً أي كنت عبدك ليلة » فتجيبه : « في سبيل المبدأ والقانون ، يامولاي » .

والمرحبة تثير قضية شرعية الحاكم ، وتؤكد أن الشرعية لا يمكن أن تتحقق بغير القانون ، في الأمور كلها ، صغيرها وكبيرها ، يخضع له الجميع ، كما تؤكد أن الشرعية هي أساس الحق ، وهي نابعة منه ، وحين تغيب الشرعية تختلط الأمور ، وتفسد ، ويزيف الحق ، ويساء إليه ، بل يضيع ، وحين تقام الشرعية يتضح الحق ، وتستقيم الأمور .

فحين كان السلطان يحكم حكماً غير شرعي ، وهو عبد ، كانت الغانية تعرف عاهرة تستقبل الرجال في بيتها للهو والقصف ، وكان النخاس يعرف متها يجب قتله ،

وبعد أن يحق السلطان الحق ، وينفذ القانون ، ويمتلك الشرعية ، تتكشف حقيقة الغانية ، فإذا هي محبة للفنون والآداب ، وإذا هي نقية بريئة طهور ، كما تتكشف حقيقة النحاس فإذا هو عارف بالحقيقة ، وإذا هو حامل لها ، وشاهد عليها .

ولكن يلاحظ أن الحاكم يستمد الشرعية من القانون ، الذي هو تجريد عام ، يحمله القاضي ، الفرد ، الذي ما يلبث أن يزل ويخطئ ، حين يتلاعب هو نفسه بفهم نص القانون ، كما يعمل على تحقيق الشرعية بالاعتماد على فرد واحد يشتره بماله ، كي يمتلكه ، ثم يتنازل عن حقه الفردي فيه ، فيعتقه ، وذلك الفرد هو الغانية ، التي لا تخلو من أهواء تستبد بها نحو الحاكم ، ولكنها تضطر إلى كبجها ، بل إلى التضحية بها .

إن القانون الذي ينص على معنى الشرعية هو دستور الشعب وقوانينه العامة ، وهو على الأغلب دستور مكتوب ، تحفظه جهات تشريعية ، ولا يحمله فرد ، وحين يكون ذلك الفرد رمزاً لتلك الجهات ، فإنه لا بد من السقوط في مزالق التجريد والرمز ، وكان حريا بذلك الفرد أن يشير على الأقل ولو إشارة إلى الدستور المكتوب .

وتحقيق الشرعية بتنفيذ القانون الذي يحدد معناها لا يمكن أن يتم بالاعتماد على فرد واحد ، لا لأن السلطان غالي الثمن ، يعز على الفرد أن يدفع وحده ثمنه ، فحسب ، بل لأن الفرد الواحد لا يمكنه أن يكون تجريدا للشعب ورمز له ، وكان حريا بالمرشحة ، وقد أرادت «أن تجعل الحاكم قائما على الشرعية أن تجعل مانح الشرعية هو مجموع الشعب ، أو طبقة منه ، أو فئة ، يتبرع أفرادها ، لا فرد واحد فيها ، لعتق السلطان .

ولكن يبدو أن المرشحة في انطلاقتها من أساس فكري كلي مجرد ، تفهم من خلاله معنى الشرعية ، وأسلوب تنفيذها ، ترفض أن يكون للشعب دور في فهم ذلك كله ، بله أن يكون له دور في تحقيقه ، فالشعب ، كما يظهر في المرشحة من خلال شخصية الإسكافي والساقي ، ومن خلال أفراد آخرين ، شعب جاهل ، غوغائي ، لا يعرف شيئا من حقيقة ما يدور أمامه ، ولا يبالي به ، فالشعب يراهن على خروج

السلطان من بيت الغانية ويظن أكثر أفراده أن الغانية ستحتفظ به لنفسها ، ولن تتركه يخرج ، وثمة ما هو أكثر من ذلك إدانة للشعب وتسفيها له ، وهو رغبة كل من الإسكافي والخمار في شراء السلطان ، على الرغم من أنها لا يملكان ثمنه ، وتنافسهما في بدء المزاد العلني في رفع سعره ، ثم تساؤلها بعد ذلك عما سيصنعان به إذاهما اشترياه .

أما المرأة التي اشترت السلطان ، فهي رمز الفن السامي الرفيع ، الذي يستطيع وحده أن يقرر معنى الشرعية ، وأن يدفع فيها حرّ ماله ، والذي يستطيع أن يضحي بعواطفه ومشاعره ، في سبيل سيادة القانون ، والذي يتنازل عن حقه الخاص في سبيل الحق العام ، إنه الفن الرفيع الأصيل ، الذي يتحدى الواقع ، ويخرج عليه ، كما فعلت المرأة في تحديها مجتمعا ، ورفعها الحجاب ، ودعوتها الرجال إلى مجالسها الأدبية والفنية ، وهو الفن الذي لا يستطيع الغوغاء تقديره حق قدره ، وفهم دوافعه النبيلة ، ولذلك وصمت المرأة بأنها عاهرة ، وما هي كذلك .

ولم يكن الحاكم حاكما شرعيا ، يطلب الشرعية لحكمه ، فحسب ، بل كان حكيما ، متزنا ، يطلب الشرعية لحكمه ، ويخضع للقانون ، مرتين ، ويرفض اللجوء إلى القوة ، وكل الظروف من حوله تسوقه إليها ، ويرفض التلاعب في فهم القانون ، وهو بعد ذلك يكتشف الحقيقة في المرأة ، ويقدر فيها الرفيع ، ويفهمه حق الفهم ، وهو حصيف متزن ، نذر نفسه للحكم ، عرف نساء كثيرات ، ولكنه لم يشغل قلبه بأمور الحب ، وحرى بعد ذلك بمثل ذلك الحاكم ، كما في المسرحية ، ألا يستمد الشرعية من الشعب .

واذن ، فالمسرحية تنتقل في معالجة قضية الحاكم ونظام حكمه من المستوى الفكري المجرد لمعنى الشرعية ، يحققها القانون ، إلى فلسفة الحكم ، بتصور حاكم حكيم فيلسوف ، يتلقى الشرعية من الفن ، ليحكم بالقانون ، بعيداً عن القوة والتزييف والغوغاء .

ولكن يلاحظ أن ذلك الحاكم هو تصور ذهني مجرد ، في كل تصرفاته ، فهو لا يخضع للحب ، ولا يطيع الهوى ، ولا يميل إلى القوة ، ولا يرغب في التزييف ، فهو

مثال الأفكار الكلية المجردة ، ولا يحمل شيئا من عثرات الفعل في الواقع .

وهو بعد ذلك يضبط كل شيء ضبطا محكما ، ويسيطر على الأمور كلها ، ويمنع حدوث انحراف ما ، ليتحقق أخيراً كل شيء وفق ما يتمناه ، على الرغم من ظهور عقبات تعترض ذلك ، وهو بمثل تلك السيطرة لا يمكن أن يعد عادلا .

ويلاحظ أخيراً أن الشرعية التي استمدها السلطان بعثته هي شرعية كونه حرا ، ولكنها ليست شرعية كونه حاكما ، لأن إقدام الغانية على شرائه ، وعثقه ، لا يجعل منه حاكما ، وإنما يجعل منه حرا ، ليس غير .

وفي (السلطان الحائر) يظهر الفكر والفن وحدهما الفاعلين في التاريخ ، المغيرين في مسيرته ، وليس القوة ، ولا الشعب ، بل تبدو القوة ظالمة غاشمة ، ويبدو الشعب أخرق جاهلا ، لا يقدر الفكر ولا الفن .

فالسُلطان الحاكم عبد مملوك للسُلطان الراحل ، والقانون لا يجيز أن يحكم شعبا حرا عبد رقيق ، ولا خلاص إلا باتباع القانون ، وهو يقضي ببيع (السلطان) ، لأنه من تركة (السلطان) الراحل ، آلت ملكيته إلى بيت المال ، ويمكن بعد بيعه عثقه ، ليعود إلى الحكم ثانية ، حرا ، ويصبح (السلطان) الشرعي ، وينحضع (السلطان) الحاكم للقانون ، ويرفض نصيحة (الوزير) باللجوء إلى السيف ، كما يرفض تحايل (القاضي) على القانون وتلاعبه به ، فيتم بيع (السلطان) ، ثم يعتق ، ويتم ذلك كله بفضل تحكيم (السلطان) عقله ، ورفضه القوة ، ولجؤه إلى القانون ، واعتماده على الفكر ، حتى ليبدو ممثلا له .

وينتج عن ذلك كله تغييرات في الواقع كثيرة ، وانكشافات عن الماضي متعددة ، فالسلطان يرجع إلى الحكم ، ويدين له الأمر ، ويمتلك الشرعية ، ويعفي عن (النخاس) الذي كان محكوما عليه بالاعدام ، لأنه هو الذي أذاع في الناس حقيقة كون السلطان عبدا ، ويكشف تحايل (القاضي) وتلاعبه بالقانون ، ويدان عسف

الوزير ولجوؤه إلى القوة ، وتبرأ (الغانية) من صفة العهر التي ألصقها الناس بها من قبل ، ويتضح تعلقها بالفن الرفيع ، وتضحيتها في سبيله .

والفكر لا يفعل ذلك كله وحده ، وإنما يساعده فيه الفن ، ويردفه ، ويفديه ، في تضحية كبيرة في سبيله ، فـ (الغانية) ، هاوية الفن ، والمخلصة له ، هي التي تشتري السلطان بحر مالها ، ثم تتنازل عن امتلاكه ، وتتخلى عنه ، وتمنحه حريته ، فلها يعود الفضل في عتق (السلطان) وتحقيق شرعية حكمه .

والفن يمتلك شرعيته بفضل الفكر ، ومنه يستمد قوته ، وبه تتضح حقيقته ، ويتأكد سموه ورفعته ، فـ (السلطان) هو الذي يتعرف إلى حقيقة (الغانية) ، وحباها الفن ، وبراءتها مما ألصق بها من تهمة العهر ، وهو الذي يعرف الناس إلى حقيقتها ، ويمنحها قوة وجودها وشرعيته .

ويتضح بعد ذلك كله سفه القوة وغشماها ، كما يتضح جهل الشعب وخرقه وسوء تقديره ، فلطالما نصح (الوزير) باستخدام القوة ، ولكن تبين أخيرا أن الفكر هو الأجدى والأبقى والأجدر والأقوى ، ولطالما نعت الشعب (الغانية) بالعهر ، ولكن تبين أخيرا طهرها ونقاؤها ، إذ لم يحسن تقدير الفن ، ولم يفهم قيمته ، ولقد وقف الشعب يتفرج على (السلطان) ، وهو يباع ويشترى ، بل أخذ أفراد الشعب بالمراهنة على إمكان تخلي الغانية عن (السلطان) ، بعد أن اشتترته بمالها ، ويؤكد سوء تقدير الشعب للسلطان رمز الفكر ومثله ، إقدام (الإسكافي) و (الخمار) على المشاركة في المزاد المعلن لبيع السلطان ، وهما لا يملكان سوى دريهمات قليلة ، وحيرتهما بعد ذلك وسؤال أحدهما الآخر عما سيفعلان به إذا هما اشترياها .

إن المسرحية تؤكد أن الفكر والفن هما الفاعلان في التاريخ ، وأنها وحدهما الساميان الراقيان ، وأن كلا منهما يعضد الآخر ، ويستمد شرعيته منه ، وأن القوة ظالمة سفیهة ، لا يمكنها أن تخدم الفكر ، وأن الشعب جاهل أخرق ، لا يمكنه تقدير الفن .

والفكر الذي تشيد به المسرحية هو فكر نابع من قصر السلطان الحاكم ، ومرتبطة به ، ومحقق لمصالحه ، ولا ينبع من الشعب ، ولا يتصل به ، بل هو فكر معاد للشعب ناظم عليه ، ساخر منه ، يتيح إمكان السيطرة عليه ، والتحكم فيه ، وهو فكر خادع مخاتل ، يلجأ إلى أساليب متناقضة ، غير منطقية ، فيها قدر غير قليل من التضليل ، فيقرن عقد بيع السلطان بعقد عتقه ، ويدعي إنكار القوة ، وازدراءها ، وهو فكر لا يتحقق في الواقع إلا بدعم من السلطان ، وهو في منصب الحكم ، وبحماية من رجال حرسه وعسكره وشرطته ، وبتوجيه منه ، وتحت إشرافه ، هو نفسه .

والفن الذي تشيد به المسرحية ، هو فن منعزل ، ينشأ في قصر من قصور الأغنياء ، وهو فن لا يبا لي بالشعب ، ويزدري عاداته وتقاليده وأعرافه ، بل يتحداها ويؤذيها ، لا يهتم بشيء من القيم الأخلاقية وأحكامها ، غايته الصفوة وعلية القوم ، يوفر لها المتعة وأجواءها ، وهو فن يتزلف إلى الحاكم ، ويخدمه ، ويضحى لأجله فيحظى منه بالاعتراف .

والمسرحية وهي تسعى إلى تأكيد فعل الفكر والفن في الواقع ، وتأثيرهما فيه ، وإنكار دور الشعب والقوة ، بتصوير الحاكم يختار القانون ، ويرفض السيف ، فيوافق على بيعه ، تغفل عن أن ذلك البيع كان مشروطا بالعتق ، وأنه تم بحماية من السلطان ، الحاكم ، وبقوة يستمدّها من موقعه ، وهو في الحكم ، ومن رجال عسكره وحرسه وشرطته ، وبرعايته وإشرافه هو نفسه ، وأنه تم أيضا بحضور الشعب ، وبرضاه ، وبمحاولة لإطلاعه على الأمور كلها ، لتحقيق معنى الشرعية .

وإذن لا يمكن الادعاء بأن الفكر قادر على الفعل وحده في الواقع ، والتأثير فيه ، من غير اعتماده على القوة ، ويمعزل عن الشعب ، فلقد اعتمد السلطان على قوته في الحكم ، فأجرى البيع ، تحت إشرافه ، وأمام الشعب كله .

وفي الحقيقة لم يكن رفض السلطان استخدام السيف ، رفضا للقوة ، وإنما هو رفض للمجابهة المباشرة مع الشعب ، التي لا يمكن أن تقود إلى تملكه حرّيته ، ولا إلى تحقيق شرعية حكمه ، بل لعلها تقود إلى نقيض ذلك كله ، ولم يكن قبوله حكم

البيع ، قبولاً للعدل والشرع ، وعزماً على إقامتها ، وإنما هو حيلة لاتخاذها وسيلة إلى نيل حريته ، وتثبيت حكمه ، بإجراء أشكال تنتمي إليهما ، ولكنها ليست منها في شيء .

إن البيع الذي أجراه السلطان ، لا يحقق العدالة ، بل يجافيها ، لأنه بيع مرهون بالعتق ، ومتعلق به ، وشرط البيع الصحيح ألا يتعلق بشرط ينقضه ، وهو بيع لا يحقق شرعية حكم السلطان ، لأن وصوله إلى الحكم من قبل ، وهو عبد ، وصول غير شرعي ، وخلاصه من العبودية ، وتملكه حريته ، لا يعني شرعية حكمه .

إن بيع السلطان ليس إلا حيلة ، ووسيلة شكلية ، لمنح الحكم الشرعية ، بأسلوب لا يمكن أن يعد شرعياً ، لا في شكله ، ولا في مضمونه ، وما هو إلا عملية تضليل للشعب وخداع .

وبذلك ينتفي الادعاء بأن الفكر هو الفاعل وحده في الواقع ، وأنه هو السامي ، والراقي ، وأنه هو الذي يصنع الحرية ، ويحقق الشرعية ، ليتأكد أن القوة وحدها هي التي فعلت كل شيء ، غيرت ، وبدلت ، ومنحت الشرعية ، على حساب الشعب ، وبخداعه . ولكنها قوة وراءها فكر ، يقدم مقولات ، وي طرح قضايا ، وعقل يخطط ويدير ، بحذاقة وخبث ، متجنباً القوة المسلحة ، مدعياً ازدرائها ، وهو بها قائم ، وعليها معتمد .

إن الفكر لا يمكن أن يتحقق بغير قوة ، أي كانت أشكال تلك القوة ، وهذه القوة نفسها لا يمكنها أن تفعل من غير فكر يسندها ويدعمها ، ويمنحها الشرعية ، ولو كانت زائفة ، وفي هذا ما يؤكد أن القوة ليست مرذولة على الإطلاق ، وأن الفكر ليس سامياً على الإطلاق ، وأن القوة والفكر غير منفصلين ، بل هما متلازمان ، ويبقى بعدئذ ثمة فرق بين فكر وفكر ، فكر يخدم الشعب ، ويحقق مصالحه ، ويرعاها ، بأسلوب شرعي ، عادل ، وفكر يدعي ذلك كله ، ويعمل ما هو نقيضه ، وليس يضير الفكر الأول في شيء استخدام القوة ، ولا يبريء الفكر الثاني عدم استخدامها .

وتستوحي (السلطان الحائر) ما يرويه التاريخ في سيرة القاضي (عبدالعزيز بن

عبدالسلام) (٥٧٧ - ٦٦٠ هـ - ١١٨١ - ١٢٦٢ م) من جرأته في الحق ، وتصديه للحكام ، فقد ثبت لديه أن أمراء الدولة من المماليك عبيد ، وليسوا أحرارا ، فلم « يصحح لهم بيعا ولا شراء ولا نكاحا وتعطلت مصالحهم ، وكان من جملتهم نائب السلطنة ، فاجتمعوا ، وأرسلوا إليه ، فقال : نعقد لكم مجلسا ، وينادي عليكم لبيت مال المسلمين ، ويحصل عتقكم بطريق شرعي ، فرفعوا الأمر إلى السلطان ، فبعث إليه ، فلم يرجع ، فجزت من السلطان كلمة فيها غلظة ، فغضب الشيخ ، وحمل حوائجه ، ومشى خارجا من (القاهرة) ، فلم يصل إلى نحو نصف بريد إلا وقد لحق به غالب المسلمين ، فبلغ السلطان الخبر فركب بنفسه ، ولحقه ، واسترضاه ، فرجع ، وتم له ما أراد ، ونادى على الأمراء واحدا واحدا ، وغالى في ثمنهم ، وقبضه وصرفه في وجوه الخير» (٢).

ويروى أنه « لما حضر بيعة (الملك الظاهر) قال له : يا (ركن الدين) أنا أعرفك مملوك (البندقدار) ، فما بايعه حتى جاء من شهد له بالخروج عن ملكه إلى (الملك الصالح) ، وعتقه » (٣).

والمرحية لا تتقيد بما تستوحيه من التاريخ ، بل تنطلق منه في حرية كبيرة ، لتصنع تاريخاً جديداً ، لا يشبه في شيء التاريخ الذي تستوحيه ، وهي تعبر من خلال التاريخ ، الذي تصطنعه ، عن قضايا ومشكلات ، معاصرة ، تسقطها على الماضي .

فالمرحية لا تسمى القاضي ، ولا السلطان ، ولا تعين العصر ، وتقدم كل شيء مجردا عن ارتباطه بمكان محدود ، أو زمان معين ، ولا تجعل القاضي محور المسرحية وعمادها كما هو في التاريخ ، مما يؤكد أن المسرحية لا تسعى إلى إحياء الماضي ، ولا إلى ابتعائه ، ولا تفسيره تفسيراً جديداً .

إن المسرحية تسعى ، كما صرح مؤلفها في مقدمته ، إلى التعبير عن « ذلك السؤال الذي يقف عالمنا اليوم أمامه حائراً : هل حل مشكلات العالم هو الاحتكام إلى السيف ، أو إلى القانون ، في الالتجاء إلى القوة أو إلى المبدأ ؟ » (٤).

فالمسرحية تصور سلطانا وضعه قاضيه ووزيره أمام خيار صعب ، السيف أو القانون ، فهو عبد مملوك ، يؤكد له القاضي أن حكمه غير شرعي ، وأن القانون يقضي بأن يباع ، ثم يعتق ، حتى يحق له حكم شعب حر ، ينصح له الوزير باستخدام السيف ، ولكن السلطان يختار القانون ، ويتم الإعلان عن بيعه ، وتقدم على شرائه غانية سيئة السمعة ، ترفض عتقه ، وتصر على الاحتفاظ به لنفسها لوليلة واحدة ، وينصح الوزير ثانية باستخدام السيف ، ولكن السلطان يأبى إلا الاستمرار في تحكيم القانون ويمضي ليلة عند الغانية ، ويغدو مع الفجر حرا .

وفي المسرحية جزئيات وعناصر كثيرة ، مركبة تركيبا لا يؤكد الفكرة التي صرح المؤلف في مقدمته بأنه يسعى إلى التعبير عنها ، وهي توحى بأن المسرحية تعالج قضية شرعية الحاكم ، وفلسفة الحكم وعلاقته بالفن ، لتؤكد أن الحاكم يستمد شرعيته من القانون ومن المثقفين ، وليس من القوة أو جماهير الشعب .

وأيا ما كانت الفكرة التي تعبر عنها المسرحية ، فهي فكرة معاصرة ، مستمدة من الواقع ، ومن خلال فكر مثالي ، يعتمد التجريد ، ويسعى إلى الكلي والمطلق ، وما هي بالفكرة المستمدة من التاريخ ، أو المتصلة به ، وإنما هي فكرة معبر عنها من خلال التاريخ ، وقد أسقطت عليه إسقاطا .

وتبدأ مسرحية (السلطان الحائر) من نقطة تطورت فيها الأمور وتعقدت ، من قبل ، وبلغت مستوى من التأزم كبيرا ، فتتابع تطورها ، ونرصد ما يطرأ عليه من تعقيد جديد ، وتكشف في أثناء ذلك ما سبق من حقائق ، لا لتوضيح التعقيد الجديد ، وإنما لتزيده تعقيدا يصاعد من تأزيم الأمور ، ثم يأتي الفرج ، فيغير في حقائق كثيرة سبقت ، يقلب قيمتها ، ويبدل أسلوب فهمها .

والمسرحية تقوم على حادثة فذة فريدة ، نادرا ما تقع ، وهي بيع سلطان ، من السلاطين كان عبدا ، وإقدام غانية على شرائه ، ثم عتقه ، لتعود إليه حرته ، ويصبح حاكما شرعيا ، يحكم شعبا حرا ، وقد آثر السلطان نفسه ذلك البيع ،

وخضع له ، حفاظا منه على القانون ، وحرصا عليه ، رافضا استخدام العنف ،
واللجوء إليه .

والمرشحة تتألف من ثلاثة فصول تدور حوادثها في مكان واحد ، هو ساحة عامة
في المدينة ، ولكن في هذا المكان الواحد عدة مواضع ، تحيط به ، وهي الخمارة ،
وحانوت الإسكافي ، وبيت الغانية ، وفي بيت الغانية المفتوح النوافذ على الساحة ،
تدور بعض حوادث المسرحية ، في الفصل الثالث .

ويبدو عقد المحكمة في الساحة ، بعيد صلاة الفجر ، بحاجة إلى قدر غير قليل
من الإقناع ، ولكن الفن يقوم على الإيهام بالواقع ، بالإيهام به إيجاء ، لا بتصويره
تصويرا حرفيا .

إن المسرحية حريصة على وحدة المكان ، وهو حرص مشروع ، يسوغه طبيعة
بناء المسرحية الذي يشبه بناء المسرحيات الإغريقية ، ولكنه حرص لم يخل من ثغرات .

ولعل من أبرز الثغرات في مكان المسرحية هو إجراء بعض مواقف الفصل الثالث
داخل بيت (الغانية) ، المطل على الساحة ، وإظهار (الغانية) مع (السلطان) من
وراء نافذة مفتوحة على الساحة ، ومثل ذلك التركيب المكاني يبدو صعب التنفيذ على
خشبة المسرح ، ويخشى أن يظهر (السلطان) و (الغانية) شبيهين بالدمى في نافذة
مسرح العرائس .

ولكن لا بد من الإشارة إلى أن مكان المسرحية خاص ، ومتميز ، وفيه انسجام
مع بناء المسرحية ، وموقفها الفكري ، على الرغم مما فيه من بعض الثغرات ، التي
تضعفه ، ولكنها لا تضعف ارتباطه ببناء المسرحية .

إن الساحة العامة ترتبط بالشعب ، وتمثله ، ويؤكد ذلك تجمع الشعب فيها ،
وحضور (السلطان) نفسه إلى الساحة ، وبيعه فيها ، وعتقه ، يدل على حاجة
(السلطان) إلى الشعب ، وأنه لا يقوم له حكم إلا به ، سواء اتخذ إلى ذلك أساليب

العدل والقانون والشرع ، أم اتخذ أساليب التضليل والخداع والمكر ، وإطالة بيت (الغانية) على الساحة ، ورؤية الناس البيت من الخارج ، وعدم دخولهم إليه ، وعدم تمكنهم من معرفة ما فيه ، مرتبط بجهل الشعب الفن الرفيع ، ونظرتهم إليه من الخارج ، وعدم تمكنهم من الغوص في داخله ، يؤكد ذلك وصمهم (الغانية) بالعهر ، على حين استطاع (السلطان) تقدير (الغانية) حق قدرها بسبب تمكنه من دخول بيتها ، ومعاينة حقيقة ما فيه .

وعلى طرفي الساحة ، ينهض حانوت (الإسكافي) ، وبيت (الغانية) متقابلين ليدلا على ما بينهما من تناقض ، فـ (الإسكافي) عامل يدوي ممتن ، في المسرحية ، ولا يقدر (السلطان) ، ولا يفهمه ، ولا يستطيع شراءه ، و « الغانية » هي التي تقدر (السلطان) حق قدره ، وتستطيع شراءه ، وهي التي تمثل الفن الرفيع السامي .

وقيام المحكمة في الساحة نفسها ، وعقب أذان الفجر ، وبحضور (السلطان) و (القاضي) ، على ما في ذلك من مجافاة لمنطق الواقع اليومي ، يدل دلالة واضحة على أن (السلطان) هو الفاعل ، الذي يقرر مصائر الناس ، ولا قيمة بعد ذلك للزمان أو المكان ، ففي مكان واحد ، وفي زمان واحد ، يمكن أن يقع فعلا متناقضان ، يأمر بهما (السلطان) ، ففي الساحة وعند الفجر ، قد يعدم إنسان ، وقد يوهب الحياة .

وفي ذلك ما يؤكد انسجام مكان المسرحية مع الفكر الذي قدمته ، وارتباط أحدهما بالآخر ، ارتباطا وثيقا ، وعندئذ يبدو ما ظهر من ضعف في قدرة المكان على الإقناع ، باهتا ، ولا قيمة له ، أمام انسجام المكان وفكر المسرحية ، ودلالته عليه .

ومن السهل في الواقع تقسيم الفصل الواحد إلى مناظر ، وهو ما لم تلجأ إليه المسرحية ، فيتم عندئذ عرض المحكمة في مكان جديد ، يناسب المحكمة ، وعرض اجتماع (السلطان) و (الغانية) في بيت مستقل عن الساحة ، يراه الجمهور من الداخل ، على حين تظل نوافذه على الساحة ، ولا يراه ، كما في المسرحية ، من الساحة .

ولكن مثل ذلك التصور السهل لا يقضي على وحدة المكان في المسرحية ، فحسب بل يقضي على انسجام التركيب المكاني فيها ، مع الفكر ، ويشوه رؤيتها المكان وفهمها إياه ، ويلغي ما تحمله من دلالات وأبعاد ، ولئن دل ذلك على شيء فهو يدل على أن مكان المسرحية متتقى بدقة وعناية ، فهو مدروس ، ومهيأ ليحمل فكرة المسرحية ، ويدل عليها ، ويعبر عنها ، وينسجم معها .

وزمن المسرحية محدود ، يمتد من فجر يوم كشف فيه أن (السلطان) عبد مملوك ، لم يوقع السلطان الراحل وثيقة عتقه ، إلى فجر يوم آخر وقعت فيه (الغانية) وثيقة عتقه ، بل إلى ما قبل هذا الفجر بقليل ، فقد أذن (المؤذن) للفجر قبل مواعده ، بطلب من (الوزير) .

فالمسرحية تحافظ على وحدة الزمان ، بدقة وإحكام ، وهو لا يزيد فيها على دورة شمس واحدة ، ومثل هذا القصر يبدو مقصودا ، لا لتحقيق وحدة الزمان فحسب ، فهي غاية ثانوية ، وإنما للدلالة على قدرة السلطان على إبرام الأمور وإنقاذها ، ما بين فجر ، وفجر آخر يعقبه ، وفي ذلك انسجام ما بين الفكر والزمان ، يحقق وحدة فنية أشمل وأكبر .

ما بين فجر يوم وفجر يوم تال ، تقع حوادث ، وتتغير مصائر ، وتبدل أحوال ، وتنكشف حقائق ، وتنقلب أوضاع ، ففي الماضي كان (السلطان) عبدا ، و (الغانية) عاهرة ، و (القاضي) نزيها ، و (النحاس) محكوما عليه بالإعدام ، وبفعل ما حدث في الحاضر ، أصبح (السلطان) حرا ، و (الغانية) شريفة ، و (الوزير) ضعيفا ، و (القاضي) متلعبا ، و (النحاس) عفي عنه .

فالماضي يمضي ، وينقطع ، ولا يؤثر في الحاضر شيئا ، ولا يغير فيه ، ولا دور له في المستقبل ، ولا أثر ، بل إنه ليتأثر بالحاضر ، ويتغير بسببه ، فالحاضر هو الذي يكشف الماضي ، ويغير قيمته ، ويبدل أسلوب فهمه ، وهو الذي يقرر إمكانيات المستقبل .

ولذلك تصور المسرحية الحاضر ، ولا تصور شيئا من الماضي ، لأن الدور كله

للحاضر ، وبه تبدأ ، وقد تعقدت الأمور ، وفيه تستمر ، لكي تحل تلك الأمور الماضية ، وتتكشف ، وتتبدل معانيها وصفاتها وقيمها .

وتلاحظ عناية المسرحية بالمواقف التي لا تطور الحوادث ولا تسير بها نحو تعقيد أو حل ، وإنما هي مواقف تحمل دلالات فكرية ، يتكامل بها موقف المسرحية ، ويتضح .

ومن تلك المواقف تفكير (الإسكافي) و (الخمار) في شراء السلطان ، وسؤال أحدهما الآخر عما سيفعلان به إذا هما اشترياه ، واشتراكهما في تحديد سعر (للسلطان) ، حين أعلن (النخاس) بيعه ، وهما لا يملكان إلا دريهمات قليلة .

وفي المسرحية أفعال ثانوية ، يبدو من الممكن الاستغناء عنها ، لضعفها ، في سياق الحوادث الكبيرة ، ولكنها تحمل دلالات كبيرة ، ترتبط بفكر المسرحية ، وهي أفعال طريفة ، ومشوقة ، وفيها قدر غير قليل من الإثارة .

ومن تلك الحوادث دخول (الغانية) إلى الساحة ، ودعوتها (المؤذن) إلى بيتها ، لتأخيره عن أذان الفجر ، وتأجيل تنفيذ الحكم ، وهو فعل كان من الممكن الاستغناء عنه بتعجيل حضور (السلطان) ، الذي يحضر بعد ذلك ، لينظر في أمر المحكوم عليه .

ولكن مثل ذلك الفعل الثانوي يحمل دلالة ، ويزود المسرحية بعنصر ، يحكم وحدتها ، فهو يدل على دور (الغانية) ، وأثرها في الواقع ، وقدرتها على التغيير ، وهو دور ثانوي أولي ، يمهد لدور يليه ، أكبر منه وأعظم ، يبني عليه ، ويكمّله ، وهو دور (السلطان) الذي يتم فعل (الغانية) ، وفي هذا ما يؤكد الارتباط الوثيق بين (الغانية) و (السلطان) ولا سيما حين تقدم على شرائه ، ثم تعتقه .

ومثل ذلك الفعل يزود المسرحية بعنصر يتكرر في نهايتها ، وهو تغيير موعد الأذان للفجر ، فإذا كانت (الغانية) قد حرصت على تأخير الأذان ، فإن (الوزير) يحرص في نهاية المسرحية على التعجيل بالأذان ، فيؤذن للفجر قبل مواعده ، إنقاذاً للسلطان ، وهذا التكرار يربط عناصر المسرحية ببعضها ببعضها ، ويشد آخرها إلى

أولها ، ويمنحها وحدة فنية قوية .

وتعجيل أذان الفجر ، قبل أوانه ، هو نفسه أحد الأفعال الثانوية ، التي يمكن الاستغناء عنها ، لأن الغاية قد عزمت على عتق السلطان ، ووعدت بذلك ، ولن تخلف ، ولا ضرورة لتعجيل الأذان .

ولكن في ذلك الفعل دلالة على قدرة السلطة الحاكمة على تحكيم القوانين الدنيوية ، في النواميس الدينية ، وإخضاع هذه لتلك ، لتحقيق مصلحتها ، وإن فيه فضحا للقاضي ، وكشفا لتلاعبه بالقانون ، ومحاولته تفسيره استنادا إلى نصه الحرفي ، لا إلى مضمونه المعنوي .

إن حوادث المسرحية ومواقفها ، الرئيسة والثانوية ، قوية فاعلة مؤثرة ، وهي شديدة التماسك والترابط ، يقود بعضها إلى بعضه الآخر ، في تسلسل زمني متصل ، وفي كشف لما سبق وتوضيح له ، يثير الدهشة والإعجاب ، ويبعث على توقع ما هو جديد ، والتساؤل عما مضى ، لمعرفته ، في مقدرة كبيرة على تصوير ما هو غامض وغريب ، في البدء ، وكشفه وتوضيحه ، فيما بعد ، ويمكن أن يضرب على ذلك مثلا الفصل الأول كله .

ARCHIVE
http://Archi***.Sakhrit.com

إن أسلوب الحوار في مسرحية (السلطان الحائر) سلس ، رشيق ، ينساب رخيا ، قصير الجمل ، سهل التراكيب ، منوع التعبيرات ، واضح المعنى ، قوي التأثير ، يسوق بعضه إلى بعض ، في اطراد ، يتمتع ، ويشوق ، ويدفع حركة المسرحية قدما ، إلى مزيد من تعقيد وإثارة .

وهو فصيح الكلمات ، من غير غرابة ولا تفاسح ، وسليم بناء الجمل ، من غير قوة ولا تصنع ، وبلغ العبارات ، من غير تنميق ولا افتعال .

وفي المقطع التالي مثل للحوار في المسرحية^(٥).

القاضي : هذا هو الحل القانوني الشرعي .

السلطان : « للوزير » لا تضيع وقتا . لم يبق من رد على هذا الأحمق الوقح إلا الإطاحة برأسه ، ولتكن النتيجة ما تكون ، وأنا الذي سيفعل ذلك بيده « يستل سيفه » .

القاضي : إنه لشرف عظيم لي يامولاي أن أموت بيدك ، وأن تذهب روحي في سبيل الحق والمبدأ .

الوزير : صبرا يامولاي صبرا ، لا تصنع من هذا الرجل شهيدا ، ما من ميتة أروع من هذه يتمناها مثل هذا الشيخ المهدم ، سوف يقال إنك حطمت القانون والشرع فيه ، وسوف يصبح هو الرمز الحي لروح الحق والمبدأ ، ورب شهيد مجيد له من التأثير والنفوذ في ضمير الشعب ما ليس لملك جبار من الملوك .

السلطان : « يكظم » لعنة الله .

الوزير : لا تنله هذا المجد يامولاي على حساب الموقف .

السلطان : وما العمل إذن ؟ إن هذا الرجل يضعنا في مأزق ، ويخبرني بين أمرين ، كلاهما مر : القانون الذي يظهرني ضعيفا ويصيرني أضحوكة ، أو السيف الذي يصمني بالوحشية ويجعلني بغیضا .

الوزير : « يتجه إلى القاضي » يا قاضي القضاة : كن لنا ميسرا ، ولا تكن صلبا معسرا ، قف معنا في منتصف الطريق ، وأوجد لنا حلا وسطا ، واجتهد معنا في البحث عن مخرج معقول .

القاضي : ما من مخرج معقول سوى القانون .

الوزير : نطرح السلطان للبيع في المزاد ؟!

القاضي : نعم .

إن الحوار في المقطع السابق موزع على ثلاثة أشخاص توزيعا منسجما ، لا يطول

فيه كلام أحد ، ولا يطول صمت آخر ، وهو ممنوع تنوعاً يتناسب والانفعالات ، ففيه طلب واستفهام وإخبار واستنكار ، ويتضح فيه سوقه الموقف إلى تعقيد ، كما يظهر فيه تصويره الشخصيات ، فالسلطان يحار ويقلق ، ويتخذ رأياً بقتل القاضي ، ثم يتراجع عنه ، والقاضي جلد قوي ، في ثبات وثقة واعتداد ، والوزير يخادع في مكر ، ولا يبدو في المقطع شيء من الكلام زائد عن الحاجة ، أو لا ضرورة له ، أو يمكن الاستغناء عنه .

المصادر :

- (١) الحكيم ، توفيق ، السلطان الحائر ، المطبعة النموذجية ، القاهرة ، ١٩٦٠ ، قطع وسط ، ٢٤٧ صفحة .
- (٢) السبكي ، عبد الوهاب بن تقي الدين ، طبقات الشافعية الكبرى ، المطبعة الحسينية ، القاهرة ، ط . أولى ، لاتا ، ج ٥ ص ٨٤ - ٨٥ .
- (٣) الكتبي ، محمد بن شاكر ، فوات الوفيات ، تج . محمد محيي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، القاهرة ، ١٩٥١ ج ١ ص ٥٩٦ .
- (٤) الحكيم ، توفيق ، السلطان الحائر ، ص ٨ .
- (٥) الحكيم ، توفيق ، السلطان الحائر ، ص ٧٠ - ٧٢ .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

سوسيولوجيا المسرح الإغريقي « ٢ »

دراسة في
أريستوفانس وعصره

بقلم: د. رأفت سيف

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

في دراسة سابقة لسوسيولوجيا المسرح الإغريقي كانت قد ظهرت في مجلة البيان الكويتية^(١) عرضنا كيف أثبت البحث الحديث قصور كافة الرؤى السوسيولوجية الأخرى في ميدان المعرفة ، تلك الرؤى التي تذرعت - شكلا - بالمنهج الاجتماعي في دراسة الفكر ليس بهدف إثرائه بالتفسير والتنظير ، وإنما لمحاولة دحض المادية التاريخية وإيجاد صيغ بديلة تنفي قوانينها . وأوضحنا كيف كانت النظرة الى العبيد في المجتمع الإغريقي الطبقي تتصل اتصالاً وثيقاً بالتفسير المثالي للعلاقة بين النفس والجسد تأكيداً لضمان استقرار القاعدة المادية السلبية والمنفعلة للمجتمع . غير أن يوربيديس قد أحس إحساساً حاداً وواضحاً بمشكلة التمييز بين الطبقات اقتصادياً وعنصرياً فانعكس ذلك بصورة قوية في معظم مسرحياته .

ولما كانت طبيعة الأشياء تتحدد وفقاً لنمط الانتاج ، فإن نمط انتاج الحياة المادية يشترط صيرورة الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية بوجه عام . فنمط الانتاج السائد هو نتيجة للصراع الطبقي ، والطبقة المسيطرة التي تسيطر على وسائل الانتاج المادي تسيطر كذلك على وسائل الانتاج العقلي والفكري ، ومن ثم تصبح الأيديولوجية انعكاساً للمصلحة الطبقيّة ، وعلى ذلك فان الوقوف على الأوضاع الطبقيّة يستلزم معرفة الأساس الاقتصادي ، وبمعرفة يمكن بسهولة إدراك حقيقة الفكر^(٢) . ولما كان الصراع الطبقي عملية ديناميّة فللفكر كذلك طبيعته الدينامية ، ولا يتم فهمه بمعزل عن الظروف التي أفرزته .

وإذا كان يوريبيديس بوصفه شاعر مسرح تراجيدي قد أحس إحساساً حاداً وواضحاً بمشكلة التمييز بين الطبقات اقتصادياً وعنصرياً وبغيرها من المشكلات ظهر في معظم مسرحياته ، ترى ماذا كان موقف أريستفانس ازاء عصره وظروفه كشاعر مسرح كوميدي ؟

كان أريستفانس (٤٤٣ - ٣٨٨ ق.م) من تلك الفئة التي مارست الهجوم والتهكم ، مستخدماً في ذلك الدراما الكوميديّة كقالب في التعبير عن عداوته وخصومته تجاه أهل الفكر والتقدم في تلك الفترة . فإذا كان بيريكلس زعيم الديمقراطية يعطف على الأفكار الجديدة مثل تحرير المرأة والنزعة العقلية في الفلسفة ، فإن كتاب الكوميديا قد اتفقوا جميعاً ، إتفاقاً يبعث على الريبة في مصدره ، على مقاومة التطرف في جميع أشكاله ، فأخذوا يدعون الى العودة الى أساليب « رجال ماراثون » وما كان يعزى اليهم من مبادئ أخلاقية . ولم يكن أريستفانس سوى لسان حال هذه الجماعة المحافظة مثلما كان يوريبيديس رائداً للأراء والنزعة الجديدة . . وهكذا استحوذ النزاع بين الدين والفلسفة على مسرح التمثيل الكوميدي . وتحدثنا المصادر أن أريستفانس كان أرستقراطي النزعة ينتمي الى أسرة غنية تمتلك ضيعة كبيرة في ايجينا ، ربما كان هو المكان الذي فضله لكتابة مسرحياته^(٣) التي سنتناول خطوطها الفكرية العامة وموقفه من الديمقراطية الأثينية مركزين الاهتمام على أكثر هذه المسرحيات التي تمس النزعات الفكرية المستحدثة وربطها بظروف العصر ، وموقف كاتبها من يوريبيديس ممثل هذا



قبل الماراثون بحوالي ثلاثين عاماً وُلد بيريكلس الذي أصبح فيما بعد صاحب السلطة العليا المهيمنة على القوى المادية والروحية لأثينه إبان عظمتها ومجدها . توطدت الصلة بينه وبين الفيلسوف أناكساجوراس ، فاكسبت العلوم الطبيعية بيانه متانة ورسانة . يُضاف الى ذلك مهارته في استخدام كل شيء عندما يريد التدليل على أمر يقصد اليه وهذا بز جميع خطباء عصره . ولعل هذا سبب تلقّيه بالأولمبي ، أي فصيح اللسان^(٤).

ولقد أدت اصلاحات بيريكلس الى المزيد من السلطة للشعب ، فهو قد أدرك نوعية الحكم الملائمة لاحتياجات الناس . وجه عنايته الى اقتصاد البلاد بعد أن كان قد ثبّت دعائم مركزه السياسي فأوجد عملاً لكثير من المحتاجين والعاطلين ، وأسكن عدداً كبيراً من فقراء الموظفين الاثينيين في البلاد الأجنبية^(٥) . بقي بيريكلس خمسة عشر عاماً في منصب الرئاسة بينما كان القادة الآخرون يبدلون كل عام ، كما بقيت له القيادة العليا والحكم بلا انقطاع . . . صان ريقه بأبسط الطرق وهي الاقتصاد المنزلي ، يبيع حاصلاته كلها ثم يشتري ما يلزمه على قدر إيراده وبذلك يحفظ التوازن بين الإيرادات والمصروفات اليومية^(٦) . ناصر بيريكلس الأدب والفلسفة ، وكانت الثروة في أثينه تتزايد وتتزايد معها الحرية والديمقراطية . كان متحرراً لم يجد أي غبار في إعجابه بالنساء لأن ذلك من الأمور الطبيعية . أعجب بأسبانيا لذكائها ولروحها المتوقدة والمتمردة على التقاليد الموروثة ولولعها بالثقافة والمناقشة الفكرية الحرة . غير أن هذا لم يعجب الكثير من الشعراء في ذلك العصر ومنهم أريستفانس الذي وصفها بأنها عاهرة ، أدارت بيتا لهذا الغرض في ميجارا وهي التي أوغزت إليه باشعال حرب البيليونيز . . . وعلى العموم فقد كان بيريكلس يميل اليها لقوة عقلها وقدرتها على فهم المسائل السياسية . كان سقراط يزورها مع أصحابه . كما أن كثيراً من الأثينيين كانوا يذهبون اليها في منزلها ليتعلموا أساليب الفصاحة والبيان^(٧) . وهكذا ما لبثت أسبانيا أن أصبحت ملكة غير متوجة تشيع فيها آخر أنماط الحياة الاجتماعية ، وعنها تأخذ نساء المدينة مثل الحرية

العقلية الفعلية والأخلاقية التي يتطلعن اليها والتي تثير حماسهن . أثار كل هذا شعور المحافظين والرجعيين ، فأخذوا يوجهون اللوم والافتقاد لسياسة بيريكلس وسلوكه أيضا اذ أنه جعل من بيته مكانا للنساء والسمعة السيئة . اتهموا فيدياس بالاختلاس فزج به في السجن حيث قتله المرض . وهم قد افعلوا هذا وقية بيريكلس . أما المدعي مانون فقد أعفاه الشعب بناء على طلب جليكون من الضرائب وأمروا الحراس بحمايته^(٨) .

في ذلك الوقت كانت أسبابا تدافع عن نفسها تهمة نكراء وجهها اليها الشاعر الماجن هرميوس مؤداها أنها تأوى نساء حرة تقدمها الى بيريكلس . بالاضافة الى أنه قد ظهر قانون يأمر كل الناس بالتبليغ عن كل من لا يؤمن بألهة الدولة أو يتناول الأحداث العامة بالشرح والتأويل . وقد أريد بذلك القاء الشبهة على بيريكلس لاتصاله بأناكساجوراس الذي فرّ هارباً بناء على نصيحة بيريكلس . من هنا بدأ بيريكلس يفقد سيطرته على أثينه (٤٣٢ ق.م) وعلى الشعب الأثيني ، حتى توفي عام ٤٢٩ ق.م .

بعد موت بيريكلس انتقلت السلطة في أثينه الى يدي كليون الذي سخر منه أريستفانس سخرية شديدة في مسرحية مفقودة بعنوان (Babyloniae ٤٢٦ ق.م) وهي بمثابة هجوم عنيف على سياسة أثينة الخارجية وسياسة كليون بخاصة^(٩) . وكذلك في مسرحية الفرسان (٤٢٤ ق.م) والتي ظهرت في عيد اللينايا حيث يكرر الحملة على الزعماء الشعبين ولكن في صورة أشد عنفا من حملته في المسرحية السابقة . على أن سخرية أريستفانس من الديمقراطية ومناهجها السياسية تتضح في مسرحية الزناير (٤٢٤ ق.م) والتي يصور فيها طبقة من العبيد تسعى الى احتلال مراكز القضاء ، وتستطيع عن طريق تحصيل الضرائب الاستيلاء على أموال الأغنياء لتملأ بها جيوب الفقراء .

كان صلف الأغنياء وكبرياؤهم هو الذي أدى الى مرحلة جديدة من مراحل حرب الصراع بين الطبقات ، أي النزاع بين المواطنين الفقراء وبين الأغنياء . ذلك أن

كثيرا من أفراد الطبقة الرأسمالية أخذوا يتباهون بشرواتهم ويسخرون من جمهرة الكادحين العاملين . ولقد واجه الأثرياء هذا التهديد من الطبقات الفقيرة بأن ألفوا فيما بينهم جماعات سرية يحاربون منها أفكار هؤلاء الجياع^(١٠) . فليس تاريخ أي مجتمع - كما يذكر البيان الشيوعي - حتى أيامنا هذه إلا تاريخ صراع الطبقات . . . هذه الطبقات تنمو وتتطور على أساس مصالح خاصة مشتركة لخوض نضال مشترك ضد تكتلات اجتماعية أخرى تناقض مصالحها الخاصة المشتركة ، والمدفوعة الى مرتبة « المصلحة العامة » والمصالح الأولى . هذا الصراع هو ، بالضبط ، الضروري لتشكيل الطبقات وبه تندفع فئات مختلفة ويتم امتصاصها . فالطبقات التي وُلدت على هذا النحو تطيع ديناميكية داخلية صميمة دائمة ، وهي تنقسم ثم تتجمع مجدداً في شروط جديدة ، وتصبح مصالح الطبقات مستقلة ذاتيا ازاء الأشخاص المنفردين ، وهذا التناقض يجري تدميره وتجديد انشائه باستمرار . إذن فالطبقات ليست نتاجا ثابت الصلابة ، لا تغير لها ، بل هي تتحول وتتطور دائما وتتمايز .

ولقد واجه العمال الأثينيون الأحرار هذه التحديات وهذه التجمعات بتجمعات مماثلة في نواذٍ ضمت الحرفيين مثل قاطعي الأخشاب والرخام والبنائين ، والعاملين في الفخار والعاج ومن اليهم من الجماعات . وهنا وجد شعراء الكوميديا مجالا خصبا وورقة رابحة يلعبون بها . فانضموا الى جانب الأثرياء لمهاجمة الزعماء ذوي الاتجاهات التقدمية . ومن أجل هذا يكتب أريستفانس مسرحية مجلس النساء (٣٩٢ ق. م) يوجه فيها سخريته الى هذه الاتجاهات بشكل عام . تتخفى نساء أثينه في زي الرجال ويشغلن مقاعد الجمعية ، ويخترن من بينهن حاكمة ممن يصلحن لحكم الدولة تترعنهم امرأة تدعى براكساجورا ، تظهر لتقدم مشروعا جديدا لادارة الدولة . وهنا يخاطبونها أفراد الكورس . . . « لقد حانت الساعة لكي تقدمي ماهو بمستطاع . ان مدينتنا - كما ترمين - في أمس الحاجة الى تجربة جديدة ، وما عليك إلا أن تقدمي بدعة جديدة لم يقدمها أحد ولا دار عنها حديث من قبل . ذلك أن المواطنين لا يروقهم رؤية أمور قديمة لمرات عديدة »^(١١) .

وفي موقف آخر من المسرحية تقول براكساجورا : « أولا سوف أجعل الأرض

ملكاً مشاعاً للجميع وكذلك الرجال بل وكل ما هو ملك خاص . . . وسوف نكون نحن النساء حقاً مشاعاً لكل الرجال»^(١٢).

وننوه أن حرب الصراع بين الطبقات كان قد بدأ أولاً في أتيكا . كانت الأسر الغنية في ذلك الوقت لا تزال تحب الأرض وتحب أن تقضي معظم أيامها في ضياعها . فالملكية الفردية تساعد على انشاء الثروات الضخمة وتركزها تركيزاً شديداً . وكان مالك الأرض يفيد دائماً من ارتفاع ثمن الأرض المضطرد ، وكان التاجر رغم ما فرض عليه من قيود لا يتوانى عن احتكار أو ابتياع الأصناف الموجودة في السوق ثم التحكم في أسعارها . وقد أدى هذا الى زعامة جماهيرية مهمتها أن تبين للفقراء المعدمين الغبن والضرر الذي يكمن في توزيع الثروات توزيعاً غير عادل . فأخذ الفقراء يبصرون ثراء الآخرين بينما هم نائمون ومستيقظون في الفقر الرهيب وكانت النتيجة أنهم أخذوا يتطلعون الى تحقيق دولة عادلة - ولا نقول مثالية - مما أدى الى الحرب بين طبقة وأخرى ، وهي الحرب التي انتشرت في جميع الدول الاغريقية والتي كانت أشد هولاً وضراوة من الحرب بين اليونان والفرس أو بين أثينة واسبرطة .

إنه من الطبيعي جداً أن نرى الحرب تلك بين طبقة وطبقة التي دائماً ما تنشأ عن علاقات الملكية الخاصة . فثمة قطبان دائماً في كل صراع طبقي . قطب محافظ من جهة وقطب ثوري من جهة أخرى . الأول يسعى إلى المحافظة على القديم والثاني لتحطيم هذا القديم وانشاء علاقات اجتماعية جديدة . ولذلك يعتبر الصراع الطبقي هو احدى الوسائل التي تحل القضايا الناضجة للتطور الاجتماعي ويكفل انتصار الجديد على القديم . فالتغيرات في البنيان السياسي ، كذلك في الظواهر الكثيرة في مجالات الأدب والفنون بل وكل صراع أيديولوجي في المجتمع يحددها جميعاً الصراع الطبقي .

وعلى كل حال فقد حرصت أثينة - نتيجة اصلاحات بيريكلس - أشد الحرص على عدم ارتفاع ثمن الخبز وألا يثري البعض ثراء فاحشاً نتيجة جوع الشعب ، فأقنعت الأغنياء ، بل وربما ألزمتهم بدفع ضرائب تصاعدية لتنظم بها الثروة ، وان

يقدموا للدولة المال اللازم لمساعدة الفقراء . فبفضل هذا النظام الاقتصادي ذو النزعة الفردية الى حد ما ، يخفف من حدته النظم الاشتراكية ، ازدادت الثروة في أثينة ، وظلت الملكية الفردية آمنة .

وكان من جراء ذلك أن كتب أريستفانس مسرحية بلوتوس (٣٨٨ ق . م) يدافع فيها دفاعاً مستميتاً عن الملكية الفردية التي كانت مهددة بالانقراض معتبراً أياها الحافز الأكبر للحياة . . . « اني سبب نعمتكم ، حيث يقوم أمنكم وسلامكم عليّ دون غيري . . . من الذي سوف يطرق الحديد ويبني السفن ويحيك الملابس ويحرق الخشب ويدبغ الجلود ويحرق الأرض ويجني ثمار الالهة ويمتد . . لأنها لن تكون قد صنعت بعد ، ولن تُسج بعد الطنافس ، وهل هناك من يقبل نسجها اذا كان يمتلك ذهباً » (١٣) .

ان الفن بجميع أشكاله ليس سوى عملية تعبير . . عملية اتصال بين الفنان والمجتمع الذي يعيش فيه . والفنون أو المشاعر التي تنتقل بمضمونها من الروح البشرية الفردية الى قلوب جمهرة من الناس ، يتم لها هذا الانتشار عن طريق أشكال مختلفة من الفن وذلك وفقاً لاستعداد الفنان وموهبته وقدراته المكتسبة . وغني عن البيان والاثبات أن أعظم الفنون قدرة على الانتشار والوصول الى الجماهير هي الأعمال المسرحية . ولكي يضع الفنان المسرحي مضمون فكرته في « شكل » فني يسهل على الناس فهمه واستيعابه فانه لابد وان يستخدم أساليب التعبير التي يتفهمها الناس ولكن في غير ابتذال . فالكاتب الدرامي لا يتعامل مع أشكال جامدة ، بل يتعامل مع أناس ومشاعر ومع معتقدات بشرية لابد لها أن تتطور بحكم الزمن والتاريخ . أما أريستفانس فقد كان يكشف عن قدر كبير من رد الفعل الذي ينطوي عليه في مسرحياته ، مبدياً الأسف والحزن على أيام الاغريق الخوالي مختصراً اتجاهات عصره الجديدة ولذلك لم تسلم اشعاره قط مما كانت تتسم به الكوميديا القديمة من ألفاظ قد تكون جارحة لصراحتها ، ومن كاريكاتير هزلي أكثر مما ينبغي . صحيح أنه كان هناك تغيير شامل في الحياة العقلية والأخلاقية في ذلك العصر كذلك ابتكارات مستحدثة في التربية والتعليم ، يضاف الى ذلك أن نهوض الفكر السفسطائي وفتح آفاقاً جديدة في التفكير العقلي ، ولذلك اعتبر

يوربيديس خطماً قوياً لأريستفانس ، ومن ثم تناوله وخصائصه بشدة وقوة مفرطتين .

على أن أريستفانس في مسرحية السحب (٤٢٣ ق.م) كان أكثر جرأة وأشد مغالاة في هجومه وسخريته من السفسطائيين ومن النظم التربوية الحديثة التي أتوا بها .
فنحن نرى ستر بسياديس ، ذلك القروي الساذج ، يسعى جاداً الى تعلم الخطابة (علم البيان) الجديدة حتى يتمكن من خداع القضاء ، وبذلك يهرب من دائنيه ، ولأنه كان غارقاً في ديونه ، فقد شكّلت هذه الدراسة أهميتها البالغة في نظره ، على أن ذاكرته لم تسعفه وخاصة في دراسته ، فاضطر الى تعليم ولده فيديبيديس بدلا منه . وهنا تتنازع التلميذ شخصيتان رمزيتان أي المبدأ العادل والمبدأ الظالم . ولكن يخرج المبدأ الظالم في النهاية من المناظرة منتصراً ، وقد ترك التلميذ في رعاية السفسطائيين وصار خبيراً فيما تخصص فيه ، بل انقلب في النهاية على أبيه الذي لم يتنج من إهائته وعنفه .

وإذا عدنا قليلا الى مناهج السفسطائيين وآرائهم التي تتصل بدائرة الفن والخطابة وبالأخص الى آراء زعيمهم بروتاجوراس ، سوف نجد ادانة كاملة لهذه الفنون في حالة تقييمها عند اخضاعها للأحكام التجريبية ، تلك الأحكام التي لا تعتمد على علم أو نظرية . وفي هذه الحالة سوف نجد أن المنطق القوي يستطيع ممارسة سلطانه ونفوده . وبالتالي فان الفنون التي لم تخضع لتقييم هذه الأحكام يمكن تصنيفها في دائرة شمولية إذ أنها تعتبر في هذه الحالة ذات تقييم صادر على مستوى الذات . ومن هذا المنطلق يمكن لهذه الفنون أن تتخذ قياً مختلفة تماماً فيصبح لها حينئذ دوراً وظيفياً اجتماعياً موجهاً مثلها في ذلك مثل أصحاب المهارات والحرفيين حينما يصبحون المعبرين الحقيقيين عن مصالح مجتمعهم^(١٤) . وهكذا سوف تحل جوانب المعرفة ومظاهرها في « المنطق الثوي » فيزداد بذلك ثراء .

أما فيما يتصل بالخطابة وكيف يمكن اظهار « المبدأ الضعيف » - في نظر بروتاجوراس - مبدأ قوياً ، هذا المبدأ قد وجد دلالة خاصة في هذا المجال ونعني به مجال

الخطابة . اذ أن القضايا السياسية بصفة خاصة كانت تشكل أهمية بالنسبة للخطابة الجدلية والمحفلية ، وذلك لكي يتسنى للخطيب النجاح في مهمته بالاقناع بوجهة نظره والاقناع أيضا بأن الحقيقة الذاتية الخاصة الصادرة عن مفهوم فردي من الممكن لها أن تتوافق مع الحقيقة المطلقة وذلك في اطار كلي شمولي . على أن منهج بروتاجوراس في الخطابة لا يعني بالضرورة أنه لا أخلاقي لأنه استهدف في المقام الأول غايات عملية وإيجابية ، ولذلك كان على منهج بروتاجوراس أن يمتنع عن ممارسة أي موقف نظري لا يعتمد أساساً على الفصاحة والبلاغة .

في نظر بروتاجوراس اذا كان هناك شخص ظالم معروف بتلك الصفة ، يذهب ليقدم نفسه للناس معترفا بظلمه ، سوف يتهمه الناس بالجنون ، لأن الناس يجب أن تكون أو يجب على الأقل أن تقدم نفسها بوصفها « ذواتاً » عادلة^(١٥) هذه المقولة لمن الأهمية بمكان اذ أنها تساعدنا على تفهم القيمة الحقيقية لتلك المناظرة التي جرت في مسرحية السحب . فعندما يطلب ستر بسياديس من سقراط أن يقوم بتعليم ابنه ، نجده يلخص هذه الرغبة (كما عبر عنها في بداية المسرحية) في هذه الأبيات :

« هأنذا الآن اتضرع اليك ، أن يتعلم منك كلا المبدئين ، الخير في أكمل صوره ، والشر في أبشعها ، حيث يستطيع الشر بأسلوبه القبيح أن يدحض الخير . فاذا لم تتمكن من تعليمه المبدئين معا ، فلا أقل أن يكون الشر أحدهما »^(١٦) .

لم يكن فن الكلام أي « جودة الحديث » بالنسبة لبروتاجوراس غاية بل وسيلة تؤدي في النهاية الى النصر سواء في دائرة القضاء أو السياسة . . . وربما النصر لحكمة ما sophia أو فضيلة arete^(١٧) . لقد كان من العدالة مثلما كان من العار لرجل غير قادر الدفاع عن نفسه بلسانه مثل عدم قدرته الدفاع عن نفسه بقبضة يده . بهذا لا يبدو لنا أن بروتاجوراس كان يسعى الى تعليم نوع فريد واستحداث بدعة جديدة في فن الخطابة والحديث أو حتى في مناهج التربية بصفة عامة .

في المسرحية يعلن « المبدأ الظالم » انه أول من أبرز وأوضح المناقشة ضد القوانين

الوضعية معلناً أن ضبط النفس شر مستطير ، متحدياً بذلك المبدأ العادل أن يخبره باسم فرد نال الجزاء منه خيراً^(١٨) . وهنا يسخر اريستفانس فيقول بأن المبدأ العادل يحرم الانسان أيضاً من الملمات التي تجعل الحياة جديرة بأن نستمتع بها معارضاً بذلك ضروريات الطبيعة ، هذه الطبيعة « العربية » التي يجب أن تكون هدفاً لكل انسان يجب الاستمتاع بها . فاذا حدث أن اقترفت ذنوباً وآثاماً ، فلا داعي للقلق أو الخوف فهناك من المبادئ الأخرى والقوانين التي تستطيع من خلالها أن تثبت براءتك . وهنا لا يخفى أن اريستفانس قد أراد أن يُشهر بآراء كاليكلس وانتيفون بخاصة الذي قال بأن القانون يقوم على خدمة وحماية المذنب والبريء على السواء . فعندما يشير انتيفون الى هذا أو عندما يشير أيضاً الى نجاة المذنب من العقاب ، فهو إنما يشير الى نوع من العرف الذي كان سائداً في أثينه حتى يبين سخريته من التقاليد . صحيح أن بعض الشراح والمفسرين اعتبروا مذهب انتيفون - أو قد رأوا في مذهبه - نزعة فردية ، أي انها تعنى بمصلحة الفرد ولا تعنى بالمجموع . ولكن اذا افترضنا أن ذلك صحيح الى حد ما ، إلا أنه يرجع الى أن شرائع المدينة كانت تعارض في ذلك الوقت مصلحة الفرد القائمة على القوانين الطبيعية التي تستهدف سعادة الانسان . صحيح انه كان هناك من الشرائع ما تأمر بأشياء مثل عدم الاعتداء على الجار ، وأن يرفع المعتدى عليه الأمر الى القضاء ، ولكن هناك في ساحة القضاء قد يفوز المعتدي اذا أحسن عرض القضية ، ويخسر المعتدى عليه .

ويستمر اريستفانس في تشويه التعاليم السفسطائية بأن يقدم لنا سقراط كرمز للمناهج التربوية الحديثة . فهو - أي سقراط - يقوم بتعليم تلاميذه كيفية الهروب من العقاب الشرعي الواقع عليهم ازاء ما ارتكبه من ذنوب وأخطاء . وعلى ذلك الأساس يقدم لنا فيد يبيديس وهو يدافع ويبرر سبب ضربه لأبيه قائلاً : « انه من الأفضل أن نُسقط من حسابنا القوانين الوضعية^(١٩) فهذا يصير القانون عادلاً »^(٢٠) . فتلك عدالة الطبيعة كما أعلن بذلك كاليكلس . ان صانع القانون الوضعي لم يكن سوى بشر مثلي ومثلك ولهذا لم لا يجب بل لم لا يحق لي أن اشتري قانوناً جديداً بأن على الابناء أن يقوموا بضرب آبائهم مقابل ما تلقوه من ضرب من قبل ؟ . . . وهذا عندما يحاول فيد يبيديس

أن يبرر ضربه لأبيه بأنه موقف عادل تماماً مثلما تفعل الديوك بعضها ببعض ، فيجيبه أبوه قائلاً : « اذا كنت ترغب في تقليد الديوك فلماذا اذن لا تأكل القاذورات وتجثم على السارية ؟ » (٢١).

ولكن هل كان كاليكلس يدعو الى ذلك حقاً ؟ . الحقيقة ان كاليكلس قد بدأ نظرتة بتحليل العلة السيكلوجية التي تقود الانسان لصنع القوانين . . . تلك القوانين هي تعبير صادق عن ضعفه ، فنظن أنه عن طريقها يثبت الخوف في نفوس من هم أقوى منه . . . أولئك القادرون على سيادة الآخرين ، فيخبرهم بأنه من الظلم السيطرة المطلقة بدلا من الشعور بالراحة النفسية والرضى عند المساواة بالغير . فهم لذلك يضعون القوانين التي تطابق وتعمل وفقاً لمصالحهم ورغباتهم . هذا بينما نجد أن أبغض الأشياء طبقاً للقانون هو ارتكاب الظلم ، فمن الأفضل أن يموت الانسان اذا امتهنت كرامته أو أسيت معاملته ويكون غير قادر على الاطلاق لمساعدة نفسه أو مساعدة الآخرين من أحبائه .

ولكن ماذا تعني الطبيعة عند كاليكلس ؟ الطبيعة عنده تسير في نغمة متسقة تماماً مع نفس الفكرة التي أثارها الفلاسفة الطبيعيون من قبل . ففكرة الطبيعة جاءت ونبتت أصلاً من الفكرة الكلية المنبثقة من شمولية هذا العالم حتى وصل تطبيقها على جزئية الفرد ذاته وهي لذلك تعطي لنا المبدأ أو القانون الذي يتلازم أصلاً مع الانسان فيتحكم فيه ويحكمه ، وبالتالي يتحكم في سائر المخلوقات الأخرى . فحقيقة القانون الطبيعي الذي يعتبر ملزماً للانسان هي انه في أصلته وجوهرة لا يرفض تماماً كل الاضافات المصطنعة التي تميز فرداً عن آخر .

وهنا نختلف إلى حد ما مع كاليكلس ومع بعض من سبقوه من المفكرين . ذلك أن التحليل أو التجزئة الذهنية للشيء الى الأجزاء التي يتكون منها بقصد ببيان أبسط العناصر ان هو إلا شيء ضروري في كل بحث علمي فالتحليل يفصح امكانية فهم الجوانب الجوهرية في الظاهرة المدروسة . بمعنى أننا اذا كنا نجهل العناصر التي يتألف

منها المجتمع فاننا لا نفهم جوهره ولن نستطيع توضيح العلاقة بين مختلف العناصر الموجودة فيه . غير أن دراسة الشيء لا تقتصر على التحليل فالمفاهيم التي نحصل عليها نتيجة التحليل وحده تحمل طابع الضحالة وأحادية الجانب . التفكير العلمي يفترض وحدة التحليل والتركيب ، هذه الوحدة التي يتم بواسطتها إعادة خلق المحسوس في التفكير . أو كما قال انجلز بقدر ما يتألف التفكير من تقسيم أشياء الوعي الى عناصر ، بقدر ما يتألف كذلك من توحيد العناصر المرتبطة فيما بينها في وحدة . فبدون تحليل لا يوجد تركيب . . فالمفاهيم الفلسفية ليست ثابتة بل هي تتحرك أبداً ويتحول أحدها الى الآخر ويصب أحدها في الآخر ، وبدون هذا لا يمكنها أن تعكس الحياة الحية . صحيح أن بعض المفكرين السفسطائيين اعتبروا أن تغيير المفاهيم هو نتيجة لتعسف الذات المفكرة ، إذ أنهم نظروا الى حركة المفاهيم دون النظر الى حركة الأشياء . ولكن ما الداعي لتغيير المفاهيم اذا كنا لا نحصل بهذا على عكس أكثر دقة للمادة المتحركة ؟ ان تغيير المفاهيم ليس غاية بحد ذاته بل وسيلة للتنفيذ بشكل أعمق الى جوهر الأشياء المتطورة .

وعلى وجه العموم فنحن لا نعتقد أن كاليكلس كان مخرباً لكل المبادئ الأخلاقية ولكنه كان رجلاً يدافع عن فكرة أخلاقية هو صانعها . صحيح أنه كان يبغى نقض وقلب بعض مظاهر الحياة وقيمها ولكنه لم يكن يفكر في دحضها وإعدامها . ولقد بقيت نظريته هذه حتى شملت التأثير على روح القانون الدولي كما انه وجه الانتباه الى واقع حقائق الحياة السياسية وذلك بالتعرف على علائقها ومسبباتها .

بكي اريستفانس اذن الأخلاق التقليدية القديمة ، ونعى الحياة اليونانية المعاصرة له وما أصابها من تدهور خلقي وانهار على يد تلك الجماعة الجديدة من المفكرين السفسطائيين الذي حطموا المبادئ القديمة التي كان يتحلى بها القدماء فأصبح الشباب يقضي وقته في اللهو ولغو الحديث^(٢٢) . ولنقرأ معاً الحوار التالي :

الخطأ : أجبني من أي طبقة ينتمي المدافعون عنك ؟
الصواب : من بين السفهاء .

الخطأ : اني مقتنع تماما ، ولكن من أي طبقة يخرج شعراء المأساة ؟

الصواب : من بين السفهاء .

الخطأ : حسنا قلت . والخطباء الشعبيون .

الصواب : من بين السفهاء أيضاً .

الخطأ : أتعرف أنك لم تقل شيئاً . وجمهور المشاهدين من يكونون ؟ انظر اليهم .

الصواب : اني أراهم .

الخطأ : ماذا ترى ؟

الصواب : بحق الالهة اني ارى معظمهم من الفاسقين .

الخطأ : ما قولك اذن ؟

الصواب : لقد هزمتني أيها السفیه (متجها نحو مدرسة سقراط) بحق الالهة
فلتسلموا معطفي ، فسوق أنضم اليكم » (٢٣) .

لقد غاب عن اريستفانس أن الوعظ بالأخلاقيات أمر سهل يسير ، أما اعطاء إطار للأخلاق فهو أساس صعب . وقد تنبع الصعوبة من التناقض القائم في معظم الأخلاقيات التقليدية ويستمر قائماً في قلب النزعة الخلقية الشعبية . هذا التناقض هو الخلط غير النقدي بين العلم والدعاية في المفهوم اللامنطقي الخاص باقامة علم معياري ومحاولة اعطاء الأحكام الأخلاقية موضوعية الأوصاف العلمية والقوة الأمرة المحذرة والتي تبحث عنها التحريمات والوصايا والأوامر . ان الجانب الأمر في النظرية الأخلاقية مسألة جوهرية في نظر اولئك الذين يرون فلسفة الأخلاق على أنها نظرية مفروضة للسلوك والأخلاقيات وعلى أنها نظرية للالزام . والجانب العلمي الوصفي مسألة جوهرية في أعين اولئك الذين يريدون الهروب من النتيجة الذاهبة الى أن الخلافات الأخلاقية ليست شيئاً أكثر من صراع السلطات أو المطالب المتنافسة .

لقد غاب عن اريستفانس أيضاً أن الأخلاق ليست شيئاً مفروضاً على المجتمع من الخارج ، وليست نتاجاً لطبيعة الانسان . ان مصدر الأخلاق هو المجتمع والمصلحة الاجتماعية . وبما أن بنية المجتمع ومصالحه مشروطة بنظام وقاعدة إقتصادية

فان الأخلاق تتحدد أيضاً بالاقتصاد . فلا بد مع التغييرات التي تحدث في المجتمع أن تتغير الأخلاق أيضاً . ان الأخلاق مسألة تاريخية وليس ثمة أخلاق مجردة غير متغيرة خالدة ومستقلة عن التاريخ . وهنا لا نظن أنه قد غاب عن اريستفانس أن أخلاق مالكي الرق كانت هي السائدة في ذلك المجتمع . وهي ، اذ نشأت على أساس العلاقات الاقتصادية للنظام الرقي ، كانت تعكس العلاقات القائمة بين الأرقاء ومالكهم بالدرجة الأولى . إن الخاصة المميزة لهذه الأخلاق هي أنها كانت لا تعترف بالعلاقة الانسانية إلا بين الأحرار من الناس . ولكن من هم أولئك الأحرار !!

وهكذا فليس ثمة أخلاق خالدة غير متغيرة . الأخلاق تاريخية ومحدودة بالزمان . وهي في المجتمع الطبقي تحمل طابعاً طبقياً حيث تكون أخلاق الطبقة المسيطرة هي السائدة . لكنه مع تقدم المجتمع ونشوء أفكار جديدة تنشأ بعض القواعد الأولية للسلوك ، هذه القواعد لا تعبر عن المصالح الخاصة أو عن وضع طبقة معينة ، بل عن عوامل خلفية لمختلف أفراد الانسانية . فالوعي الخلقي هو نتاج اجتماعي ، وتعبير عن الطبيعة الاجتماعية للإنسان . وعلى هذا الأساس بالذات تنشأ امكانية بحث الأخلاق كظاهرة اجتماعية خاصة بالرغم من أنها توجد في الواقع كأخلاق معينة ومحددة تاريخياً .

اتسعت دائرة الفجوة بين العلم والدين في زمن مبكر في بلاد اليونان ، فبحلول القرن الخامس قبل الميلاد أصبح من الواضح انها قد أخذت شكلاً واضحاً وصريحاً بل وحاداً ، فقد طُرد أناكساغوراس من أثينه بتهمة الالحاد ، كذلك نفس التهمة قد وُجّهت الى سقراط . ولهذا كانت التأمّلات الفيزيقية هي هدف اريستفانس المفضل مثلها مثل هجومه على الأخلاق الجديدة . .

صحيح ان هناك تشابها بين الدين والعلم في أن كليهما يحاول أن يفسر الأحداث وأن يحدد الأسباب . ولكن المشكلة تنشأ عندما يدعي الدين لنفسه ولعقدااته نوعاً من الصدق لا يمكن لأي بديل خيالي أن يتصف به . ان محاولة طمس معالم النزاع بين الدين والعلم ليست إلا محاولة يائسة للدفاع عن الدين في العصور القديمة ، يلجأ إليها كلما اضطر الدين أن يتنازل عن موقع من مواقعه التقليدية أو كلما اضطر لأن ينسحب

من مركز كان يشغله سابقاً . في البداية ينشأ صدام شديد بين النظرة العلمية الجديدة حول موضوع ما ، وبين النظرة الدينية السائدة الى الموضوع ذاته . وبعد نزاع قد يستمر فترة طويلة تنتصر النظرة العلمية الجديدة وتسود بين المفكرين وتنتشر بين الفئات المثقفة تماماً عندما يوشك العلم أن يتجاوزها الى نظرة أفضل . ولهذا نجد على مدى التاريخ أن الدين لم يتراجع ولو مرة واحدة أمام العلم إلا بعد معركة ضارية ، أو تحت الضغط المتزايد للثقافة العلمية ، أو تحت الحاح الضرورات الحيوية التي تفرض نفسها على حياة المجتمعات في النهاية . ولهذا نجد أن البحث العلمي يقودنا حتماً الى تعليقات تتنافى تماماً مع المعتقدات والتعليقات الدينية السائدة مما يضطرنا الى الاختيار بينها اختياراً حاسماً ونهائياً .

وحيث أن الطبيعة وضرورتها قد تمثلت بهذا القدر من النطاق الواسع العريض ، فليس من المدهش أن يرجع كل ذلك الى أولئك الذين أسهموا اسهاماً وثيراً بالكتابة عن هذه الموضوعات ونعني بهم الفلاسفة الطبيعيين قبل سقراط . .



في مسرحية السحب يقول ستر بسياديس في مواجهته لأحد دائنيه : « كيف يحق لك أن تستعيد نقودك طالما أنت جاهل بظواهر الأرصاد الجوية ؟ »^(٢٤) كذلك نجد في نفس المسرحية « الاستدلال الضعيف » أو بمعنى آخر الخطأ يتحدث عن ضروريات الطبيعة مشيراً الى فعل الزنا والأفعال الفاضحة والشهوات الذاتية بوصفها ضرورة يمارس الانسان عن طريقها أشياء طبيعية كامنة فيه^(٢٥) .

الضرورة تملأ السحب بالرطوبة ، بل وتتحكم في حركاتها وتسبب الرعد ، فلم يعد صانع الضرورة هو بالضرورة زوس ، كبير الآلهة ، لكنها الدوامة الأثرية^(٢٦) .

وهنا تبدو الدهشة على وجه ستر بسياديس فيتساءل عن سبب وعلة هذه الدوامة . أليست هي زوس . ولماذا لا يكون هو ؟ ولنلاحظ أن ستر بسياديس قد تصوّر الدوامة ما هي إلا اسم من الأسماء . يقول : « آه الدوامة . . . ياغبائي . . . ليس زوس بالطبع . . . لقد أصبحت هي الملك البديل عنه في أيامنا هذه »^(٢٧) .

وبينما ستر بسياديس في قمة يأسه نراه يتجه الى جرة موضوعة الى جانب الباب فيخاطبها في غضب قائلاً : « بالتعاسي . . . لقد ظننتك إلهاً ، بينما لست سوى آنية خزفية » (٢٨).

هذه الثغرات تصور بوضوح الخلاف الشديد بين العلم والدين آنذاك . وان كان هناك ما يبدو لأول وهلة ما هو أعمق من ذلك الخلاف . فاللوم الحقيقي الذي تحمله هذه العبارات يكمن في الانتحال الذي سيطر على المسرحية تقريباً ونعني به أن الملحد هو بالضرورة رجل ضد قوانين المجتمع والأخلاق . فالعالم الطبيعي الذي تمثل في شخصية سقراط كان تعبيراً عن الموقف السفسطائي . فهو من ناحية صورته لنا على أنه معلم المسببات والعلل المادية . ومن ناحية أخرى هو معلم فن الكذب والخداع . ولقد كان هدف ستر بسياديس من الانتظام والحضور في مدرسة سقراط هو - كما ذكرنا في البداية - أن يتعلم كيف يهرب من دفع ديونه لدائنيه . أما المهمة التي كان يجب على فيد بيديس الابن أن يتعلمها هي كيف يتناول على أبيه . فالإنسان الذي لا خير له في آلهته لا خير منه في أسرته . وهكذا وبكل بساطة أراد اريستفانس تحطيم مدرسة المفكرين الأوائل الذين أول من صاغوا الأفكار العلمية في قوالب منهجية عقلية . فالمذهب الطبيعي ينكر وجود أية قوى أو حوادث مغايرة لتلك التي يمكن تحقيقها علمياً من وجهة مبدئية على الأقل . فلا يجد « الطبيعي » أية غرابة في الكون وانما يجد أن الطبيعة تبقى دائماً عرضة للمزيد من البحث والاستقصاء . ومن هنا اقترن المذهب الطبيعي في العادة بتطور العلوم الطبيعية . فكل ما هو موجود يمكن رده أو تحويله في النهاية الى مادة . المادة والحركة والمسافة والزمن مفهومات تكفي كي تقدم تأويلاً أساسياً للتجربة الانسانية . وكل ما ندعوه واقعياً حقيقياً هو شيء مادي محسوس يمكن اعطاؤه تاريخاً في الزمان وموضعاً في المكان . ولذا فقد قال كل من الفيلسوفين الاغريقين ليوكيوس وديمقريطس ان للمادة مقومات نهائية أو ذرات وذلك عندما ذهبوا الى أن كل الأشياء يمكن ردها بالتحليل العلمي الى مقوماتها المادية ، وكل ما عدا ذلك هو نتاج لطريقة بشرية اصطناعية ذاتية في النظر الى الأشياء . فالعرف - عند ديمقريطس - هو الذي جعل الحلو حلوا ، والمر مرأ . وبالعرف أصبح الحار حاراً ، والبارد بارداً ،

واللون لوناً . أما في الواقع فليس هناك الا ذرات وفراغ فقط . فالانسان في بادىء الأمر يصنع بعقله تصورات مجردة عن العالم الواقعي الحقيقي . وبعد ذلك لا يستطيع التعرف على هذه التجريدات التي صنعها لنفسه باعتبارها مختلقات ذهنية وليست موضوعات محسوسة . فالمادة ليست الا مجموع الأشياء المادية التي نحصل منها على تصور المادة بواسطة التجريد . والحركة بحد ذاتها ليست إلا مجموع صور الحركة التي تدركها الحواس . وهكذا تكون الفلسفة الطبيعية القديمة - باستثناء ما تحمله من قصور في بعض جوانبها - تحذيراً دائماً ضد الانغلاق ضمن إطار التجريدات الكلية الساكنة والانشغال بها وكأنها الحقائق الواقعة ، ودعوة مستمرة للعودة الى الواقع المادي المتحرك والتمعن فيه باعتباره البداية التي تنطلق منها المعرفة ، والنهاية التي ينبغي أن تعود إليها لتحقيق من صدق قضاياها وفعاليتها .

لقد ظلت الأفكار السفسطائية لحقبة طويلة من أكثر العناصر إثارة في الحياة والفكر اليوناني معاً . . . غير أن المنهج الذي يتخذه عادة مؤرخو الفلسفة ليس بالمنهج الذي يحقق هدفنا . . . نعي المنهج الذي يستطيع أن يشرح ببساطة ووضوح تلك المبادئ السفسطائية ويقارنها بمبادئ من سبقوهم وبمن أتوا بعدهم من المفكرين . . . فنحن نجد أن السمة الأساسية لهذه الظاهرة ككل تكمن في حقيقة أن نسبة كبيرة من الناس قد تأثرت بهذه النزعة سواء منهم من انضوى تحت لوائها أو حتى ممن تحول الى شبه مقاوم لتأثيرها . . . فمبادئ هؤلاء السفسطائيين وتعاليمهم لم تكن مجرد علم خُصص تلقينه لفئة قليلة من الناس . فالعديد من أفكارهم بالرغم من أن البعض قد تناولوها تناولاً سطحياً ، كانت قد تسربت وتسللت الى عقول الناس دون أن يكونوا على المام أو اقتناع كامل بها . . . ولذا كان من الممكن ألا يكون تأثير العوامل الاقتصادية والاجتماعية بهذه الدرجة من القوة ما لم يقم السفسطائيون بتلقين الأثينيين النظرة العملية الهامة والتي جعلتهم يشكون في الكثير من القيم التقليدية المتوارثة .

هناك العديد من الأمثلة تعكس التأثير المباشر لهذه التعاليم الجديدة عند مختلف كتاب ذلك العصر . . . هيرودوثوس ، ثوكوديديس ، سوفوكليس ويوريبيديس . . .

إلا أن تأثير هذه التعاليم لم يظهر بصورة نافذة إلا في مسرحية « السحب » ، فهي تكاد تعتبر المصدر التي يعتبر فيها موت سقراط نتيجة صالحة عادلة .

لقد تجسدت هذه النزعة في تصور الغالبية العظمى من الشعب الأثيني في أوضح صورها بل وربما في أكثرها غرابة وذلك في شخصية سقراط . . . ولقد اتضح هذا بعد سنوات تلت حينما خاطب أيسخينيس الشعب قائلا : لقد حكمتكم بالموت على سقراط السفسطائي لأنه اتضح انه كان يعلم كريتياس أحد القادة الثلاثين الذي قضوا على الديمقراطية^(٢٩) .

من المعروف جيداً أن سقراط الأفلاطوني في دفاعه الشهير قد أشار إلى عدوه الذي كتب « السحب »^(٣٠) ، بينما كان من الصعوبة لدى أفلاطون ، عندما كتب محاوره المأدبة ، أن يقطع نفسه بأن اريستفانس كان على درجة قاطعة رجلاً محرضاً - حتى ولو كان تحريضه غير ارادي - لوقوع الكارثة التي ألت بأستاذه الحبيب . . . هذا التغير الظاهر في الحكم من الممكن تفسيره بالتغير الذي طرأ على العقل الأثيني بصفة عامة وعلى الأخص في اتجاه الأثينيين نحو تعاليم سقراط . . . وبطبيعة الحال لم ينس أفلاطون ذلك . وهنا ينبغي ان نطرح تساؤلاً هاماً وهو لماذا أختير سقراط دون غيره من الرجال ليكون ممثلاً للحركة السفسطائية في مسرحية « السحب » ؟ . . . بينما قد وصفه أفلاطون بأنه العدو الأمثل لهذه النزعة الفكرية . . . العدو الفكري الحقيقي لكل من السفسطائيين المعتدلين الأوائل أمثال بروتا جوراس وجورجياس . . . كذلك للسفسطائيين الراديكاليين أمثال ثراسيا خوس وكاليكلس .

والحق أن الاجابة على هذا التساؤل تكمن في مظهر سقراط وفي مسلكه الحقيقي . ويبدو أنه قد أعد تلقائياً بطبيعة تكوينه « الخُلقي » كي يكون محاكاة ساخرة ومضحكة طالما لم يكن هناك فيلسوف آخر معروف لدى عامة الناس مثله ، والذي كثيراً ما كان يدخل في مناقشات عامة اما في الشوارع أو في حلبات المصارعة مع أنماط مختلفة من الناس والشباب والذي جعل من نفسه في الواقع ضريبة بغیضة لكل فرد كان على صلة وثيقة بهذا العمل^(٣١) .

على أن هذا التفسير لا يبدو مقنعاً حين ندرك أن « السحب » هي سخرية من سقراط لم يوجد بعد . إضافة الى أن هذه المسرحية لا تتناول على الإطلاق أي سمات روائية أو قصصية تخص أو تتعلق بسقراط الحقيقي . ولقد أجمع معظم المفسرين تقريباً بأن « سقراط السحب » ليس هو بسقراط الحقيقي على الإطلاق ، لكنه فقط مثال لنمط كوميدي للرجل السفسطائي الدجال المشعوذ . على أننا لا نرى أن هذا التفسير يبدو كذلك مقنعاً أو كافياً . صحيح أن هناك سمات وملامح كوميدية تتفق وشخصية سقراط الحقيقي بالرغم من بعض المبالغة في رسم هذه الشخصية الكوميدية إلا أنها تلائم رغم هذا شخصية سقراط أكثر من ملاءمتها للسفسطائيين . فقط أن سقراط كان يقوم بتعليم الناس دون مقابل وكان يفضل السير حافي القدمين ، وهو ليس مثل السفسطائي الذي كان يتقاضى أجراً . . . انه سقراط العظيم الذي اعتاد ستر بسياديس أن يشير الى قوله المأثورة « اعرف نفسك » متخذاً منها حكمة له .

وهناك تلميحات أخرى ضمنية وغير مباشرة إلا أن « سقراط السحب » عن سقراط الفيلسوف صاحب الشخصية التاريخية . . . انه لشيء مريب حين يصور اريستفانس سقراط وتلاميذه وهم يجادلون في أمور تافهة ، أو يصورهم كملاحطين للنجوم والسماء ينشرون الأقاويل والاشاعات ، بعيدين تماماً عن معالجة الكثير من حقائق الحياة ومشكلاتها^(٣٢) . . . ولقد صور اريستفانس السفسطائيين أيضاً على أنهم ناشري اشاعات ومثرثرين وأن عملهم الأصلي هو المراوغة^(٣٣) كل هذه الصفات تنطبق ملياً على سقراط الكوميدي . . . الثثرة . . . قياس الهواء . . . ، وان كانت موجهة أصلاً الى سقراط الفيلسوف . . . عبادة الأثير والسحب . . . انكار زوس كبير الآلهة . لذلك كان عقاب سقراط النهائي تبريراً لكل هذه الأفعال . بل انه لا يوجد شيء أعمق برهاناً عن تقرير مصير سقراط من القول بأن المفكرين قد أذنبوا في حق الآلهة .

كل هذا دليل واضح على سوء فهم شامخ لسقراط ، ليس من جانب الشاعر نفسه فقط ، إذ أنه كان مدركاً للحقيقة الموضوعية أكثر من غيره ، ولكنه سوء فهم من

جمهور مشاهدي المسرحية ومن الشعب الأثيني بعامة والذي يتفق حكمهم وتذوقهم مع مشاعرهم وأفكارهم الدينية التقليدية . . . وليس من شك أن الرأي العام قد اعتقد أيضا بأن سقراط كان واحداً من الذين حاولوا تقويض العقائد الموروثة . فرجل مات بهذه الصورة ليس بالضرورة أنه كان ملحداً . . . ودون أن يدرك الناس حقيقة ما يجري إلا أنهم كانوا يشعرون بين الحين والآخر بالخطر يحدق بهم ، لذلك فقد وجدوا في أحداث مسرحية « السحب » مجالا يتنفسون فيه هواء الدعاوى القضائية . . . تلك الدعاوى والانتهاكات التي وُجّهت الى أناكساغوراس وأمثاله في ذلك العصر على أساس من العقوق والاحاد ازاء قيم المجتمع اليوناني التقليدية المتوارثة .

إلا أن تشبيه سقراط بالسفسطائيين قد يبدو لنا تشبيهاً مثيراً للدهشة للوهلة الأولى إلا أنه أصبح مقبولا الى حد بعيد اذا ما وضعنا في الاعتبار بعض النقاط التي كان السفسطائيون يثيرونها في مناهجهم الفكرية ، كذلك مدى الاسهام والاضافة التي قدموها لتنقية العقل الاغريقي من الشوائب المتوارثة والارتقاء به من مرحلة العقيدة الدينية الدوجماطيقية الى مرحلة الشك ، بل والهجوم على الآراء المستقرة . . . ذلك الشك وذلك الهجوم الذي كانوا يعتبرونه مبدأ أساسيا وهاما في المعرفة . . . ولهذا فمن الطبيعي أن تكون فينا « السحب » انطباعاً كافياً يعيننا على فهم المقصد الحقيقي لكاتبها وفقاً للتصورات الخاطئة الشائعة ، بل وطبقاً لرغبة الشاعر الواضحة في السخرية من الفلاسفة وبخاصة من سقراط الذي جعل منه تجسيدا حياً للسفسطائيين وأفكارهم ، وهو بهذا قد أمتع جمهور المشاهدين فأعاد كتابتها بالرغم من أنها نالت الجائزة الثالثة . . . وهكذا لم يكن سقراط معلم لصفوة العقول من الشباب فحسب بل أيضا كان شخصية هامة وجد الناس في أفكاره شيئا يستحق الاهتمام^(٣٤) .

أما مسرحية الضفادع (٤٠٥ ق . م) فقد كتبها بعد وفاة يوريبيديس مباشرة ، صور فيها ديونيسوس رب المسرح في صورة المشفق على مستقبل المسرحية . ولهذا فقد صمم على الذهاب الى العالم الآخر ليعود بشاعر مأساة قديم من المدرسة الأصلية ليعيد الى المأساة تاريخها المجيد . وهكذا فقد اتخذ من هيرقليطس مرشدا ونزلا الى المناطق

السفلية مارين بنهر آخرون Acheron مصحويان بنقيق الضفادع (ومن هنا سُميت هذه الكوميديا بهذا الاسم) . ووصلا أخيراً الى العالم السفلي أمام قصر بلوتو ، وهنا يعلم ديونيسوس أن مناظرة توشك أن تتم بين شاعري ايسخيلوس ويوديبيديس من أجل ارتقاء عرش المأساة . وما أن بدأت المناظرة حتى أرهف رب المسرح السمع باهتمام بالغ الى محاورتهما الحامية وقد تملكته الحيرة وذلك الهجوم الذي كان يشنه أحدهما ولل هجوم المضاد من الجانب الآخر .

وكان من نصيب ديونيسوس أن يصدر حكمه في هذه المناظرة . وقد جيء بالموازين ووزنت أشعار الشاعرين وهنا رجحت كفة ايسخيلوس ، ومع ذلك نرى ديونيسوس مترددا لا يستقر على رأي معين ، ذلك أنه كان معجباً بآثار كل من المتناظرين . وفي النهاية نطق بحكمه القاضي بانتصار ايسخيلوس وقد عاد به فرحاً الى الحياة والنور .

وحينما نعلم النظر في تلك الأحكام والآراء الأدبية سوف نجد بدون شك سعة نطاق الفن الأدبي الذي تناوله اريستفانس ، مع أن اهتمامه كان منصباً على الشعر ، أعني شعر الملاحم والشعر الغنائي والملهة والمأساة بنوع خاص . وقد لخص رأيه في الشعر بصفة عامة في قوله بأن مجد الشعر قد أخذ في الزوال الأكيد المحقق ولكن في ببطء . فقد نعى ديونيسوس في مسرحية الضفادع سوء الحظ بقوله : « توفي الشعراء المجيدون ، ولم يبق على وجه الأرض إلا المزيفين »^(٣٥).

بالإضافة الى هذا فقد استعرض بعين شاكاة مرتابة القوانين الاصطلاحية الجديدة الخاصة بالأدب ، والتي استهلها السفسطائيون أمثال بروديكوس وبروتاجوراس وهييياس وغيرهم . . .

من هنا جاء هجاءه اللاذع لدراسات النحو والقافية وما شاكلهما ، هذه التي حيرت ستر بسياديس^(٣٦) وكذلك للمعايير أو القوانين والمقاييس والموازين كضابط لتقدير قيمة الشعر^(٣٧) . وبالتالي الاتجاه نحو الغموض والمتراذفات في المناظرة بين ايسخيلوس ويوريبيديس^(٣٨)

كان اريستفانس يملك أسبابا غير هذه للشكوى من أساليب التعليم الحديث . ففي رأيه ليس هو إلا دجلا بزعامة سقراط^(٣٩) عميده الأصلي ، وهي حركة تشير الى نهاية النظام القديم ، وكذلك الفضيلة القديمة التقليدية . وهكذا فقد كانت أحد العوامل التي كان لها دخل في انحطاط الأدب المعاصر . وعلى هذا الأساس ففي موجة الولع الجديدة بكل ما هو حديث ، كما صورت في شخصية فيديبيديس ، كانت تهاجم المعايير القديمة ويدان الشعراء القدامى . فالشاعر الغنائي سيمونيديس كان قد اعتبر مهملا ولم تعد له مكانته الكبيرة السالفة . وقد سخر من ايسخيلوس من أجل فخامة أسلوبه وفظاظته قوله ، بينما رحب بيوديبيديس كزعيم جديد ، قادر على كل ما هو شيق وبالاختصار فهو أعقل الشعراء جميعاً^(٤٠).

ولعل هذا يدنينا من الجزء الجوهرى في آراء وأحكام اريستفانس وأعني بها تلك التي أصدرها في مسرحية الضفادع عن القيم المقارنة لايسخيلوس ويوريبيديس كشاعرين . وكان اريستفانس قبل هذا قد تعرض بالهجوم على توربيديس في ثلاثة مواضع منفصلة . ففي مسرحية *Acharnenses* على سبيل المثال أطلق ضحكة عالية على أثر إشارة الى واقعية يوريبيديس المتساقطة مع العاطفة ، ولعه بالشحاذين المهلهلين العرج متخذاً منهم أبطالاً أمثال بليريفون وفيلوكيتيس وتليفوس . كما أن اريستفانس قد أسند الى يوريبيديس في مسرحية السحب كل نقائص السفسطائيين . وفي مسرحية النساء في أعياد ويميت يسخر من ضعفه تجاه نساء مسرحياته وهن اللاتي يرتكبن الفحشاء مع ذوي قرباهن ، أو نزوعه الى المواقف المثيرة للعواطف في جملة مشاهد .

وتتميز مسرحية الضفادع بالتحليل والمقارنة الى حد ما للذين حلّ محل التهكم والهزل المبتذل في غيرها من مسرحيات اريستفانس . فقد اعتمد في الوصول الى أحقية أحد الشاعرين بالمكانة الأولى على مبدئين أساسيين هما المهارة في الفن ، والنصيحة الهادئة الرزينة *mouthesia* ، وذلك لخلق مواطن أكثر فضيلة وصلاحية^(٤١) . وهكذا فالمنافسة تجري وفق هذين المعيارين .

تناول اريستفانس الفن المسرحي عند يوريبيديس في شيء من التفصيل

والاسهاب فعاد الى اتهاماته السابقة من جديد والى ولعه بالقصص المقبضة واغراقه في الكلام المصطنع ذات الصبغة السفسطائية وتحقيره للأرباب والأبطال القدامى^(٤٢).

وهنا نجد دليلاً واضحاً لدى اريستفانس على أن « مفكري ذلك العصر كانوا على وعي تام بالارتباط بين النزعة الطبيعية والسياسية التقدمية من جهة ، وبين النزعة الشكلية الدقيقة والاتجاهات المحافظة من جهة أخرى . فهو ينتقد يوريبيديس لأنه يعمل على تقويض المثل الأخلاقية الارستقراطية القديمة ولأنه يهدم القواعد القديمة « المثالية » للفن ، وهو لا يميز بين هذا الانتقاد وذاك بل يجمع بينهما في سياق واحد »^(٤٣) وأياً كان الأمر « فإن النظرة الى الأسلوب الكلاسيكي على أنه مثالي والى الفن الكلاسيكي على أنه يمثل عالماً معيارياً أفضل قوامه أفراد أرفع من الناحية الأخلاقية ، هذه النظرة هي تعبير عن العقلية التي كانت سائدة . وتظهر هذه المثالية الجمالية السائدة بين طبقة النبلاء المثقفين بأوضح صورة ممكنة في اختيارهم للموضوعات التي أرادوا تصويرها فقد كان تفضيل الطبقة العليا يقتصر على الموضوعات المستمدة من أساطير الآلهة والأبطال الهيلينية القديمة . أما الموضوعات العصرية المرتبطة بالحياة اليومية فكانت تُعد تافهة . وهم لم يكونوا يعترضون على أسلوب نزعة مطابقة الطبيعة لذاته ، بل لأنه الأسلوب الواضح لتصوير موضوعات الحياة اليومية . فلم تكن نزعة مطابقة الطبيعة تبدو ممجوجة في نظرهم إلا عندما تطبق على القصص التاريخية الكبرى ، كما هي الحال عند يوريبيديس ، وليس بالضرورة عندما تستخدم في الأشكال الفنية الأكثر شعبية ، التي كانت هذه النزعة تبدو ملائمة لموضوعاتها التافهة »^(٤٤).

إلا أنه من الغريب حقاً هو عودة اريستفانس لآظهار المزايا الايجابية التي تناولها يوريبيديس في مسرحياته ذلك أنه جعل مأساه واضحة غاية الوضوح بعباراته السلسة التي طهرت المأساة من العبارات الرنانة الفخمة . كما أنه حدد فعل كل شخصية من شخصيات المسرحية بقرب بذلك المأساة اليونانية من الانسانية ، وكانت قبله تتناول الأرباب والأبطال ، وانه أدخل الواقعية الجديدة القائمة على المشاهد ولغة التخاطب العادية وعلم الناس كيف يتكلمون^(٤٥).

ولكن الى أي مدى حقق يوريبديدس المعيار الآخر mouthesia في تهذيب الحياة الاجتماعية ؟ فمئذ أيام أورفيوس Orpheus ، وموسايوس Musaeus ، وما بعدهما كان الشعراء العظماء يعملون على تهذيب وترقية التأثيرات العاملة في حياة الانسانية^(٤٦). المعلم هو من ينصح الصغار والشعراء هم مدرسو الكبار^(٤٧). وعلى هذا الأساس قال أن ايسخيلوس قد ترسم خطى هوميروس في صياغة المثل العليا اللاتقة والجديرة بالبطولة والأبطال وذلك باحتقاره الموضوعات الدنيئة كالحب الآثم ، مثل موضوع سثنوبويا^(٤٨) أو موضوع فيدرا^(٤٩). ان الفصائل والتعاليم القديمة مثل الشجاعة والنخوة والاخلاص وما شابه ذلك هما في رأي اريستفانس التي جعلت أثينه بلدا عظيما . ولقد أكد اريستفانس هذه الحقيقة في نهاية مسرحية الضفادع حيث قيل أن الدواء المقترح من ايسخيلوس للقضاء على شرور العصر ومثالبه يكمن في تشجيع واحتضان المواطنين الشجعان ذوي النخوة^(٥٠).

وعلى العكس من ذلك يقال أن يوريبديدس قد ساعد المواطنين على أن يستقلوا بتفكيرهم ويشكون في كل شيء ويتكلمون بحرية مطلقة^(٥١) . . .

يقول اريستفانس ، الى جانب هذا وفي نفس الوقت سرت في المجتمع تأثيرات من نوع غير مرغوب فيه . فقد تعلم المواطنون كيف يحتالون ويسئون الظن ويقدرّون الدماء والمهارة والثرثرة والجدل بدل الطاعة والمناظرة بدل التمرين حتى غدت المدينة بأسرها مسرحاً للدهماويين والمهرجين^(٥٢).

وهكذا تعود بنا قضية الانسان والزمان الى مسألة الفن والواقعية ، فالعمل الفني هو تلك الصورة الشاملة للعالم وللذات التي لا يملك الانسان اجتيازها إلا متى اتخذ قراراً وأكد وجوده كخالق . فالواقع الانساني حقا هو هذا « الاسقاط » .

هوامش ومراجع

- (١) انظر مجلة البيان ، يوليو ، الكويت ١٩٨٥ ، العدد ٢٣٢ .
- (٢) قارن أحمد صادق سعد ، في ضوء النمط الآسيوي للاتنتاج ، دار الحداثة ، بيروت ، (بدون تاريخ) الفصل الثاني .

(٤) بلوتارخوس ، حياة عظماء اليونان والرومان والموازنة بينهم ، نقله إلى العربية ميخائيل بشارة

داود ، المجلد الأول ، القاهرة ١٩٢٨ ، ص ٢٧٤ - ٢٨٥ .

(٥) لمزيد من التفاصيل عن اصلاحات بيريكلس انظر :

Glutz, The Greek City, London 1929, pp. 128-131.

(٦) بلوتارخوس ، سبق ذكره ، ص ٢٩٥ .

(٧) نفسه ، ص ٣٠٠ .

(٨) نفسه ، ص ٣٠٧ .

(٩) Wright (W) A Short history of Greek Literature, London 1910, P. 284.

(١٠) Glutz, op. cit. p. 148 .

(١١) ARISTOPH. Eccl. 575-580 .

(١٢) Ibid, 597-600 .

(١٣) ARISTOPH. PLOUT. 180-164 .

(١٤) PLATO, THEAET. 172 b. .

(١٥) PLATO, PROT. 323 b. .

(١٦) ARISTOPH. NVB. 882-888 .

(١٧) cf. PLATO, THEAET. 167 b-c .

كذلك انظر كتاب : J.C.B. Gosling, Plato, London 1973, PP. 122-140 .

(١٨) ARISTOPH. NVB. 1050 sqq. .

(١٩) Ibid 1400 .

(٢٠) Ibid 1405 .

(٢١) Ibid 1420 .

(٢٢) Ibid 1052-54 .

(٢٣) Ibid 1086 sqq. .

(٢٤) Ibid 1288-1284 .

(٢٥) Ibid 1075 . ونلاحظ أن الفيلسوف ديمقريطس قد أشار إلى مثل ذلك المفهوم حينما ذكر أن

الناس تنظر إلى إنجاب الأطفال في حالة من الشك والريبة ، مع أنه (أي الإنجاب) هو إحدى

الضروريات الناتجة عن وظيفة طبيعية . وهذا يعني أن هذا المفهوم عند ديمقريطس يمثل عملية

فسيولوجية أكثر مما يحمل في جوهره معنى أخلاقيا . قارن :

Kerferd, The sophistic : Guthrie, The Sophists, Cambridge, 1971, p. 100

. movement, Cambridge, 1981, pp. 111-131

(٢٦) ARISTOPH. NVB. 378-80 .

- . Ibid 381 (٢٧)
- . Ibid 1473-74 (٢٨)
- . AESCHINES, I, 170 (٢٩)
- . PLATO. APOL. 18b., 19c. (٣٠)
- . ARISTOPH. NVB. 359 sqq (٣١)
- ARISTOPH. (Frg. 380 ap. Ehrenberg (v), The people of Aristophanes, (٣٢)
A Sociology of old Attic Drama, London, 1974, p. 275.)
- . ARISTOPH. (Frg. 490 op. id. loc. cit.) (٣٣)
- (٣٤) اعتمدنا في هذا العرض على ما ورد في كتاب Ehrenberg ، سبق ذكره ، ص ٢٠٨ وما يليها .
- . ARISTOPH. RAN. 72 SGG (٣٥)
- . ARISTOPH. NVB. 635 (٣٦)
- . ARISTOPH. RAN. 799 (٣٧)
- . Ibid 1134 (٣٨)
- . ARISTOPH. NVB. 1504 (٣٩)
- . Ibid 1360 sqq. (٤٠)
- . ARISTOPH. RAN. 1009 (٤١)
- . Ibid 1061 (٤٢)
- (٤٣) هاوزر ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ترجمة فؤاد زكريا ، بيروت ١٩٨١ الجزء الأول ، ص ١٠٣ .
- <http://Archivebeta.Sakhrit.com>
- (٤٤) نفسه ، ص ١٠٤ .
- . ARISTOPH. RAN, 954 (٤٥)
- . Ibid 1030 (٤٦)
- . Ibid 1054-1055 (٤٧)
- (٤٨) وهي في الأسطورة اليونانية أنتيا Anteia ، زوجة برويتوس Proetus ، ملك ارجوس الذي قضى بلليروفون Bellerophon وقتاً في بلاطه ، وقد أوقعت زوجة هذا الملك الأخير في شباكها ، غير أنه انصرف عنها وخيب رجاءها ، فاوقعت به عند الملك ، فعمل الأخير على قتله .
- . ARISTOPH. RAN 1043 (٤٩)
- . Ibid 1064 (٥٠)
- . Ibid 954 (٥١)
- . Ibid 1069 (٥٢)

فقد

[illegible]

صالح

«ككل شيء.. لا بد
بداية.. لكن الدراما لا

المعاصرة بمعنى من المعاني . . .»
(جون جاسنر)

.....

التجربة الدرامية والتاريخ الاجتماعي

لعله من المثير - أحيانا - أن نجد أنفسنا بإزاء مداولة رحبة حول تلك المساحة الخصبة من التاريخ الدرامي للمسرح أو للمجتمع على السواء، تلك المساحة المصطلح على تسميتها بالبدايات الأولى أو ما قبل التاريخ أو البدائية - أيضا - . . .

فغالبا ما تستوي - عندئذ - كتابات الرحالة (الأنثروبولوجيين) الأوائل مع مؤلفات مؤرخي الفن الدرامي ، وسنجد لدى كلا الفريقين عددا لا بأس به من تلك الحكايات والطرائف الشيقة ، المثيرة للخيال . . .

إلا أنه غالبا ما ينتهي بنا الأمر وقد اضطررنا للتسلح بمنهج للرؤية يكون اجتماعيا - علميا - أكثر من كونه فنيا ، عندما تفاجئنا نقطة الانقلاب (الحاسم) . . أي بمجرد اقترابنا من حدود الاغريق (العظام) . . .

فبدءاً من تلك الحدود يبدو لنا التاريخ وكأنه قد أرغم على الانظام - في الزمان والمكان - وفق تراتب معين يكاد يصل إلى حد القداسة ، وكأنما نحن بصدد ديانة خاصة لها كهنتها وسدنتها معابدها مثلما لها أقانيمها ومراسيمها ولكنها - مع ذلك - تبشيرية مُخلصة . . !

ولا نلبث إلا قليلاً حتى يمنحنا منهج الرؤية - ذاك - ما نستدل به على السر الذي يكمن في هذه المنطقة بالذات من العالم (الغرب السعيد) ويمنحها التفرد . . فما كان لهذا كله أن يتم - في أكثر من مرة - لولا العصا السحرية التي انتزعناها الارستقراطية المركزية من مغارة الشرق القريب واستقرت بها على جبال الألب لكي تدير بها أسواقها (المحلية والعالمية) . . بيد من حديد وأخرى من ذهب . . ! ولكن ما الذي حدث في المسرح ؟

نشأ المسرح - كما هو معروف - عن ذلك الميل الاجتماعي لدى الانسان للتواصل مع الآخرين سواء بغرض نفعي أو لمجرد المسامرة والتسلية وهو ما يمكن إجماله في (الحاجة الدرامية) أي حاجة الكشف والتعرف المتبادل سواء عن طريق الحركة فقط أو بإضافة اللغة - في ما بعد . . .

وبالفعل كان المسرح (العرض) هو التعبير المباشر لتلك الحاجة الدرامية القديمة وكان حتى قرب ذلك العرض البطولي (الاغريقي) فعلا جماعيا يتم على هيئة احتفال جماهيري ذي مسحة دينية شكلية . . وهو فعل يمكننا أن نتلمسه قبل ذلك بقرون في احتفالات المصريين الموكبية بأوزيريس والتي كان النسوة فيها يمشين ويحملن نماذج

ضخمة من عضو الذكورة - رمز الخصب - ويحركها تحريكا آليا بخيوط - كما يصفها ول ديورانت^(١) كما نلمسه ايضا في احتفالات الفينيقيين بذكرى الآله (ادونيس). هذا ويمدنا التاريخ الاجتماعي لتلك الفترة بصورة شبه كاملة عما حدث لهذا الفن الجماعي العتيق في ذلك العهد الفاصل، وكيف تم له أن يتحول إلى مثل هذه الصورة التي باعها الينا (مُعَلَبَة) أحفاد الارستقراطية المركزية وورثة عصاها السحرية. !

فبينما كانت عملية تسييج المجتمع اليوناني القديم تتم على مهل وتحت مظلة الارستقراطية المركزية الآثينية ولصالحها. ! كان الطاغية (بزيستراتوس) قد انتهى من إعداد حفل تعميد المولود (الدرامي) الجديد الذي كان عليه أن يلتهم تلك المشاركات المسرحية الجماعية (الوقحة) ويعيد تقديمها بناءً على المطالب الاجتماعية الارستقراطية «بأن يقدم للشعب سلالة من الأبطال تلو على أية عائلة بعينها. . .»^(٢)

وبقي الأمر معلقا على جرة قلم تثبت الاسم وكافة البيانات الأخرى على هيئة صك فلسفي - تعريف - لم يكن يقدمه إلا المعلم الأول (ارسطو) فيما سماه (اوجستوبول) بالنظام الحديدي للدراما. !

وهكذا كانت الاجراءات قد تمت. ! فالساحة ثم تسييجها لتصبح برلمانا عاما ثم تم تقسيمها ما بين حيز للتمثيل أو للفعل الدرامي وآخر للفرجة. ، أما تلك الرغبة القديمة في الكشف والمثالة (المحاكاة الدرامية) فقد أصبحت فعلا محرما اجتماعيا إلا على فئة بعينها هم وحدهم من يقومون بالتعبير عنها وبالوساطة عن الآخرين الذين تحولوا إلى مجرد (متفرجين) يجلسون في صمت ولا يفعلون إلا من (الباطن) لأجل أن يتم تطهيرهم وشفائهم تحت تأثير مفعول العصا السحرية (الايهام) وأمام الصندوق العجيب. . صندوق الأسرار. . وقد كانت هذه هي البداية التي تلتها بدايات أخرى كثيرة مماثلة «بمعنى من المعاني». . والتي تكشف عن مراحل أعظم استلاب ثقافي عرفته الجماعة الشعبية، في نفس الوقت الذي تضع فيه أسس أعظم نظم الهيمنة الاجتماعية - بوسيلة فنية - ، أو الهيمنة الدرامية. . فبدون

هذا ولا ذاك ما كان يمكن ولادة (الدراما) كما عرفناها أي باعتبارها نتيجة أنشأتها «صورة الضمير الممزق . . ففي شموله وسلامته تصبح بلا جدوى» . . (٣) ولم يكن هذا الا ضمير (الملكية) الشهير . . !

العرب والمسرح

لم يكد القرن التاسع عشر تتضح معالمه حتى كانت البرجوازية الأوروبية التجارية قد أرسلت كتائب موظفيها الانثروبولوجيين والمقننين بصورة الملاح التائه - ذي الألف وجه - ليجمعوا المعلومات والوثائق اللازمة عن الأسواق الجديدة وسكانها البسطاء، في نفس الوقت الذي سمحت فيه مدائنهم المفتوحة لبعض ممثلي هؤلاء السكان بالدخول إليها للحصول على النماذج المطلوب تطبيقها لدى عودتهم إلى بلادهم . . وهكذا .

«فكل شيء بدأ حين حمل الأوروبيون إلى هنا عاداتهم وتصرفاتهم وتصوراتهم عن البيوت التي يجب أن يعيشوا فيها وكيف . . ؟ ما هي الحمامات التي يحتاجون إليها؟ وما هو شكل بيوت الدعارة التي سيستخدمونها في القاهرة . . ؟»

وقد أثرت هذه الأدواق كثيرا على الباشوات والتجار والأمرء، وبين أعوام ١٨٥٠ - ١٨٦٠ زار العديد من المصريين الدول الأجنبية، وحملوا معهم بعد العودة تصوراتهم الشخصية هذه المرة عن السراويل التي يجدر بهم ارتداؤها وعن الحوانيت والشوارع والبيوت، وأنواع التسلية التي يجب توفرها في المدينة . . .» (٤)

وهكذا كان على البرجوازية العربية الصاعدة - فيما بعد - أن تأتي بما يناسبها من نظم الهيمنة الاجتماعية والدرامية - ايضا - ، وكان عليها أيضا أن تمارس نفس النوع - تقريبا - من الاستلاب الثقافي للمشاركات الاحتفالية الشعبية بأنواعها، ثم تعود فيما بعد للبقاء عليها إلى حد تمزيق الجسد الخاطيء . . !

فقد وقعت الثقافة العربية الرسمية المواكبة لذلك الصعود في خطأ النسخ أو النقل بالتمام عن النظام المركزي (الأوروبي) دون ان تجد تلك الفرصة التي سنحت

للمتبوع سابقا في أن يجد من يصكون له صكوكا فلسفية، ونقدية حاسمة على غرار (ارسطو) و(الأرسطيين) . . . والأفدح من ذلك أنها حتى عندما حاولت البحث في التراث العربي انطلقت من نفس تصورات المركزية الأوروبية التي «تخفي وراءها التطبيق الميكانيكي للمقولات والكشوفات في تاريخ وثقافة البلدان الغربية على الظواهر الملاحظة في تاريخ وثقافة البلدان الشرقية»^(٥) . .

وبذا جاء مسرحها (العربي) المأمول وكأنه مسرح (عن) المسرح، مسرح لا يرى الا صورته في المرأة، يعاني القلق وبرودة الموت معا، فيما هو في ريعان التأسيس - كما يقال . . .

المسرح الجماعي . . عودٌ على بدء . . .

وكالعادة . . فإن التاريخ لا يسير دائما على خط واحد ولا يجتمع لدى نقطة بعينها دوغما ان تكشف لنا الأحوال عن خط آخر ونقطة ثانية يكون كل منهما بمثابة النقيض الكامن في قلب ما هو ظاهر وواضح للعيان باعتباره مطلقا، أبديا ، لا ينصرم . . وبالذات . . ظل الفن دائما مراوغا، لا يكاد تكتمل له الأسباب النهائية حتى يفاجئنا بولادة جديدة تسبق أو تبشر أو توأكب حركة المجتمع الكبرى نحو التغيير . . فكما أنه «ليست هناك ثقافة واحدة تعبر عن الكل»^(٦)، فانه ليس هناك فن أو مسرح واحد يعبر عن الكل . . وقد كان على المسرح أن يولد من جديد، من البداية . . حتى ولو كانت الولادة أو البداية في تلك المرة أو غيرها عن طريق معاكس تماما للولادة الأولى . . .

فعندما أطلق بسكاتور لفظ (المسرح الملحمي) على أعماله ذات الصبغة السياسية المباشرة فان دعوته تلك لم تكن سوى إيذان بميلاد جديد، لم تتضح معالمه إلا على يد (برخت) عندما منحه الصك الفلسفي على هيئة (اورجانون) صغير . . وإن كان الهدف قد اختلف هذه المرة تماما مع الصك الأرسطي العتيق فقد حاول برخت أن يعيد للجمهور المستلب حقه القديم في المشاركة المسرحية ولو عن طريق

حق النقد والتأويل لما يقدم اليه دون أن يمارس دوره الكامل الذي حاول تلامذة (برخت) فيما بعد أن يعيدوه اليه . . .

وهكذا هبط المسرح بأيدي ذلك (البائس ب. ب) - كما يقول هو عن نفسه - من علياء القيم الارستقراطية إلى ساحة السوق مرة أخرى، ولكنه كان في هذه المرة سوق (رأس المال) الجديد بكل ما فيه من تقاليد وأصول وتقنيات العصر الحديث . . . وبالفعل بدا كل شيء وكأنه يبدأ من جديد، فمن هنا بدأ التاريخ الفعلي لكل ما تلا من ثورات في المسرح الحديث ولكن - كما يقول بيتربروك - «حين تصاغ النظرية في كلمات تفتح الأبواب أمام الخلط والتشويش»^(٧) وهذا ما حدث بالضبط لـ (برخت) الذي «يموت دائما على أيدي الأرقاء القتلة»^(٨) - كما يقول بروك أيضا - . . .

وكالعادة - أيضا - كان على رجال المسرح العربي أن ينهلوا متأخرين من ذلك النبع الجديد عندما تبينوا عجز الخطاب المسرحي التقليدي - الغربي - عن الوفاء بحاجة جمهورهم ولكن المفاجأة كانت في أن معظم التقنيات التي تم نقلها عن (برخت) - حتى بعض النصوص ذاتها - كانت موجودة لديهم قبلا في الذاكرة التراثية الحية للجماعة الشعبية، أو فيما سناه (برخت) بالنموذج الآسيوي للمسرح . . . شيء واحد فقط هو ما تركوه - في معظمهم - ألا وهو الأساس الفلسفي للمسرح الملحمي الجديد . . . (المادية الجدلية) . . . وهل كان منهج (برخت) التغريب سوى ذلك (المنهج المسرحي الخالص للتبادل الجدلي) . . .؟

الجماعة المسرحية . . البديل الممكن . .

بدأ كل شيء تقريبا - البداية الجديدة - خلال سنوات السبعينات المنصرمة، وإن كانت هناك بعض الاشارات الوامضة في ماء الصحوه القومية أوائل الستينات مثل دعوة (يوسف ادريس) السامرية ومثودجه البرختي في (الغرافير) . . ! ثم قالب (الحكواتي) الساخن الذي تنبه له (توفيق الحكيم) فجأة وعلى عادته . . وكذا صور

وأغماط (الكوميديا المرتجلة) للدكتور (علي الراعي) التي تناولها البعض على إستحياء سياسي يكاد يرتجف . . ! إلى جانب النماذج الدرامية لمسرح الفلاحين المعتمدة على الموال الشعبي التي كتبها (نجيب سرور)، و(شوقي عبد الحكيم) ولكنها قدمت بشكل (طليعي) على مسارح العاصمة . . !

ثم كانت نصوص (سعد الله ونوس) التي حاولت استكمال الطريقة (الإدرسية) في زرع الممثلين بين الجمهور تشوقا إلى المشاركة الممنوعة رقابيا . . !

ولم يكن هناك بُد من الخروج بعيدا عن كل هذا التراث الرسمي (المبنى والمعنى) إلى حيث المشاركات الجماهيرية الدافئة لا لشيء إلا لتحقيق الحلم القديم المنصرم ، حلم (الجماعية) أو (الشعبية) - كما يسميه رجال المسرح - وإن تجلى هذا الاتجاه الجديد عن رغبة المسرح العربي الحديث في إعادة الثقة إلى نفسه وتجميعها في مواجهة آثار العدوان والخطر المحيط بكل شيء في هذه المنطقة الملتهبة من العالم . . !

ولم يكن (برخت) وحده هو المصدر وراء فكرة ميلاد المسرح الجماعي أو الجماعة المسرحية العربية ، بقدر ما كانت هناك - لدى البعض - ظلال الثقافة الفرنسية التي حان قطاف ثمارها المستشرقة بجلاء ومنها صيحة (جان فيلار) الشهيرة ومدرسته (الاحتفالية) .

وفي القاهرة ظهرت عدة محاولات متناثرة تسعى إلى العودة إلى الطبيعة . . ! إلى المنبع الأصلي الحميم ، جريا على ذكريات (السامر) الفلاحي السعيد ولكن وفق آخر مواضع التجريب في أوروبا . (٩)

بينما ظهر الشكل الجديد في كمال تنظيمه في المغرب بميلاد (جماعة المسرح الاحتفالي) وصدور أول بياناتها الذي بلور فكرة (الجماعة) باعتبارها البديل الوحيد الممكن لتأسيس مسرح عربي جديد . .

وفي لبنان الذي أسهمت الحرب الأهلية الملتاثرة في شطر ذاكرته العربية وتدميرها - أيضا - لم يكن على (مخترف بيروت) المسرحي إلا محاولة التوحد داخل جماعة تعمل على بناء ذاكرة فنية واجتماعية مغايرة بواسطة (الحكواتي) صاحب

ولكن يبدو أن تسمية (الجماعة) تلك في المسرح لم تكن سوى تسمية مجازية إلى حد كبير، وإن كان علم الاجتماع يحددها بأنها «تتحقق حينما يحدث تأثير متبادل بين شخصين أو أكثر من خلال الاتصال العقلي . . .»^(١٠)، فإذا كانت الجماعة مهنية - كالجماعة المسرحية - فإنها توصف عادة، بأنها جماعة ثانوية، وقد تكون جماعة (رسمية) أو (غير رسمية) وذلك بحكم موقعها الاجتماعي وعلاقاتها بالجماعات (الطبقات) السائدة في المجتمع، أي بحكم موقفها الأيدولوجي الذي قد يتضح أولاً، من خلال أعمالها المسرحية أو مقولاتها النظرية المتبناة، . . . وقد تبدو - والحال هكذا - معظم تلك التكوينات باعتبارها جماعات (رسمية)، بالنسبة إلى صعوبة قبول فكرة العمل الجماعي في حد ذاتها داخل المجتمعات العربية وأنظمتها السلطوية بدون مواءمة فيما بين الجماعة والسلطة السائدة . . . وهي مواءمة قد لا تخرج أحياناً عن حيز (الحياد السليبي) من الصراع الاجتماعي الأساسي باعتباره - أي الحياد - أقصر الطرق إلى الأمان لكنه أيضاً أقصر الطرق إلى الانحياز (جانب السلطة طبعاً) . . .

تجربة «السرايق» والاختيار الاجتماعي . . .

لم يكن الطرح (التمهيدي) لهذه التجربة بأي حال من الأحوال - سوى محاولة للاستطلاع لا عن رغبة في إثبات الوجود بقدر ما كان رغبة في التعبير عن هذا الوجود المتشكك والضئيل وبالتالي فقد اعتبرت التجربة أن الباب مفتوح للعمل والبحث معاً أو كما سميناه (الابداع البحثي) ومن هنا ورد في تلك الورقة الأولى ما يمكن اعتباره نوعاً من بالونات الأداء البلاغي والميل نحو التعميم الشديد، بل وشبهه (الصوفية) أحياناً . . . وقد يكون الخطأ، فقط في اختيار التوقيت المناسب للتنظير . . .^(١١)

ومن ناحية أخرى فقد حاولت الجماعة - تحت التأسيس - أن تضمن لنفسها حداً من الثبات والاستقرار، المرتبط بثبات العناصر المكونة لها مع التأكيد على جدلية الفكرة ذاتها وقابليتها للتطور بالحذف والتعديل . . .

ولكن يبدو أن النتائج العملية المباشرة للعمل المسرحي المفتوح مع الجماهير في أكثر من ١٥ قرية مصرية (عدا القاهرة) قد أفضت إلى نوع من المواجهة السريعة سواء مع الأجهزة الرقابية والأمنية أو مع هيكل الجماعة نفسه وأصبح من المحتم أن يبقى من يرتضي هذه الطبيعة النضالية للتجربة، وأن يتم النظر من جديد في مجمل الخريطة الاجتماعية - التاريخية للمسرح العربي وللمجتمع - أيضا - بغية الوقوف على اختيار محدد لا يكون هو (الحياد السلبي) . . . !

على أن هذا الموقف الانحيازي لم يكن ليتحدد دون التخلي عن المقولة المثالية القائلة بديمقراطية فن المسرح، أي تلك التي تدعي بأنه لا يمكن للمسرح أن يوجد دونما مناخ ديمقراطي، فهذا كله معناه أن نرتضي ونحن الباحثين عن تنظيم جديد للمسرح لا يتبغي مجرد المنافسة التبادلية بينه وبين المسرح السائد ولكن يسعى إلى هدم مقولات هذا الأخير تماما. . نرتضي توثيقا رسميا واعانة سنوية من الشؤون الاجتماعية (وهو المتبع في مصر) . . !

فالمسرح شأن أي نشاط اجتماعي قد يزدهر وتنتعش أعماله وفق منطق معاكس تماما لذلك المنطق الديمقراطي لا لشيء إلا لمجرد كونه يحرص على البقاء في مواجهة خطر الموت أو الاغتيال.

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

بل إن كلمة (الجماعية) ذاتها لتحمل مضمونا فلسفيا مناقضا لما يمكن أن تكون عليه لو كانت هي جماعية (الجماعة الرسمية) ذات الموقف السلبي حيث تَرد في الأصل للدلالة على «اسلوب للحياة الاجتماعية ظهر في بداية تكوين المجتمعات البشرية كأحد وسائل الصراع من أجل البقاء»^(١٢) فيما يذهب قاموس (الاند) إلى حد أنه لا يوردها الا مرتبطة بالاشتراكية الماركسية الثورية . . .

الاحتفالية والابداع الجماعي . . .

لاشك أن قسوة ما تعرضت له (الاحتفالية) من نقد منذ اعلان جماعة المسرح الاحتفالي الأول وحتى الآن ليعكس بصورة من الصور مدى ما تسببه مثل هذه

المقولات «التي تنطوي على طابع تحريضي» من قلق لدى المسرح الرسمي وسدنته القائمين عليه وحوله .

فإذا كان ميلاد بل وتاريخ الدراما قد جاء - كما ذكرنا - على صهوة المسرح أو الاحتفال الجماعي القديم فإن هذه الصورة الشعبية للمسرح قد بقيت تمارس دورها المقاوم بين الطبقات الشعبية التي لم تأل بالا ولا جهدا في التماس مع ما يتم (فوق) من فذلكات فنية . . . !

ومن ثم فإن أي رغبة في الخروج على نظم الهيمنة الدرامية المعتمدة والسائدة لابد وأن تجد نفسها، ههنا . . في الأسفل، في موكب الفعل الاجتماعي المركب . . . ودون حاجة لأية تعقيدات أو صناعات نظرية . . اللهم إلا للرد على ادعاء أصحاب القلم وما يسطرون . . !

ويقودنا هذا إلى القول بأن ثمة جدلا طويلا قد تم فيما بين الاثنين عبر عمليات الترسيب الاجتماعي التاريخية ولكن يبدو «أن الطبيعة الطباقية للمسرح هي التي حالت دون تحقيق نتائج حاسمة»^(١٣).

وهكذا تجد (الاحتفالية) نفسها - كمنهج مسرحي - في مواجهة عارية مع تلك الرغبة الدرامية الاجتماعية القديمة في التماسك والتآلف عن طريق ممارسة فعل الكشف أو التعري أو الماثلة (التمسرح) الذي تنطوي عليه أشكال الممارسة الاجتماعية القديمة حيث تتبدى أول وظائف الاحتفال الشعبي باعتباره وسيلة للمقاومة الشعبية ضد كافة ظروف التشيؤ والاغتراب الاجتماعي التي تفرضها قوى القهر الطبيعية والاجتماعية والماوراء طبيعية أيضا . . »^(١٤)

وهي - الاحتفالية - إما أن تكون حركة طبيعية ذات توجه اجتماعي متقدم ومنحاز إلى الأغلبية المهتورة، أو أن تكتفي بدورها (المثالي) كنزعة تجريبية مصطنعة تدعى الحياد الاجتماعي فيما هي تكون - في الحقيقة - صورة من صور الاستلاب الثقافي الذي تمارسه الثقافة السائدة على الثقافة الشعبية بشكل تاريخي منذ عهود الاغريق وحتى اليوم .

ويكفي لتوضيح الطابع الاجتماعي للاحتفالية أن نرى الحقيقة التي تنطوي عليها عملية إعادة تنظيم الجماهير في احتفال مسرحي ما والتي لا بد وأن تقودنا - عمليا - إلى التفكير بإعادة تنظيم المجتمع ككل . . . فالاحتفال شأنه شأن أي من التقاليد والمواضعات والأنظمة الاجتماعية الراسخة ليس إلا وسيلة من وسائل الربط أو التنظيم الاجتماعي . . .

ومن ناحية أخرى فإن أي احتفال سوف يصبح بلا قيمة تذكر ما لم يكن للجمهور دور أساسي فيه بمعنى (المشاركة الكاملة) ليس فقط على مستوى التلقي المباشر أو بالحيل المسرحية (كأن نضع بعض الممثلين هنا وهناك) ولا على مستوى استعارة الموتيفات والصور الشعبية ثم إعادة صياغتها على هيئة جديدة . . .

أيضا فإن الدراسة العلمية - الميدانية (بالمعايشة أو الملاحظة بالمشاركة) لظاهرة الاحتفال الشعبي لتكشف الطابع التعليمي - والتسجيلي - في آن - لهذه الظاهرة^(١٥)، فعن طريق الاحتفالات الدورية - كعادة اجتماعية تقليدية - يتم للجماعة نقل معارفها وخبراتها بل وذاكراتها بين صفوف الأفراد الجدد (النشئة الثقافية) فيما يتصل بحقائق حياتهم وعقائدهم وبعبارة أخرى فإن الاحتفال هو «الحالة التي يمكن أن يدرك فيها الأفراد - من أمور جماعتهم - كل ما يستحيل عليهم أن يدركوه من حيث هم أفراد.»^(١٦) فالجماعة الشعبية ما كان لها أن تبذل هكذا من أجل الابداع وحده كمتعة جمالية صرف فيما هي تواجه واقعها اليومي وصراعاتها الأساسية من أجل البقاء في مواجهة ما يقع عليها من قهر المادة والانسان . . .

وبالتالي فإن للاحتفالية دورها المتقدم في الصياغة الفنية لهموم واهتمامات الانسان والطرح القصدي (التعليمي) لتلك الهموم في اتجاه تدريبيه على التفكير فيها ومحاولة تغييرها. ويعني هذا أن الاهتمام الأساسي بالنسبة للاحتفالية يتمحور حول قضية الحوار أو الجدل الفعلي (الذي قد يصل إلى حد المناقشة المباشرة) مع جمهورها أي مخاطبة عقله بالدرجة الأولى ولو عن طريق الوجدان . . . أي أن الجماعة هنا تأتي المسرح الاحتفالي من جمهوره بالأساس قبل أن تكون جماعة الصالات المغلقة . . . !

ومن ناحية أخرى فإن قضية (الأسلوب) لا تبدو هي القضية الأساسية بالنسبة إلى الاحتفالية باعتبارها مسرحاً خشناً، وكما يقول (بيتربروك) «فالأسلوب بحاجة إلى الفراغ واليسر، أما أن تعمل في شروط خشنة تماماً فإن الأمر يبدو كثورة، فكل شيء يقع في متناول اليد لابد من تحويله إلى سلاح أو أداة...» (١٧)

تلك هي إذن الخطوط العامة التي ترسم وجهة نظرنا الخاصة بهذا المفهوم الشائك في المسرح العربي (الاحتفالية) وإن بدت موجزة فذلك لكونها نقاطاً تخطيطية تستدعي البحث والمناقشة والجدل ولا تنتهي إلى شيء محدد، قاطع، أو نهائي... وهو الشيء الذي يراود كافة المهتمين بالمسرح العربي كحلم بعيد، وهو أيضاً ما يدفع بنا أحياناً إلى حافة السخط فنكاد نصرخ في الباحثين والنقاد «دعونا من هذا الآخر الذي تحيلوننا إليه ولنسم ما نفعله شيئاً آخر غير هذه التسمية المراوغة (المسرح) أو (الدراما)»...!!



مصادر ومراجع :

- ١ - راجع ول ديورانت - قصة الحضارة ترجمة محمد بدران الجزء الثاني من المجلد الأول، مطبوعات لجنة التأليف والترجمة للنشر، القاهرة ١٩٧١.
- ٢ - انظر جون جاسنر، المسرح والطقوس، مقال ترجمه: فاروق عبد القادر مجلة المسرح عدد سبتمبر ١٩٦٩
- ٣ - جان دوفينو، مقدمة في علم الاجتماع، ترجمة د. علياء شكري، دار نهضة مصر القاهرة ١٩٧٣.
- ٤ - المقولة لـ (جيمس اولدريج) وردت في: تمارا الكساندروفنا - الف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن ص ١٤٢ دار الفارابي بيروت ١٩٨١.
- ٥ - المرجع السابق.
- ٦ - انظر - محمود أمين العالم، أزمة ثقافة أم أزمة مقال بمجلة قضايا فكرية العدد الثاني ١٩٨٦.

- ٧ - انظر بيتر بروك، المساحة الفارغة، (عن المسرح الحشن)، ترجمه: فاروق عبد القادر سلسلة الهلال، القاهرة، ١٩٨٦.
- ٨ - المرجع السابق / بيتر بروك . . .
- ٩ - راجع د. احمد العشري، الجماعات المسرحية في مصر، مجلة البيان، عدد (٢٥٣) الكويت ابريل ١٩٨٧.
- ١٠ - التعريف لـ (إيوانك) راجع د. محمد عاطف غيث، قاموس علم الاجتماع مادة (جماعة): ص ٢١٢، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٩.
- ١١ - انظر، بيان (مسرح السراقد) مجلة البيان، العدد (٢٢٩) الكويت ابريل ١٩٨٥ وقد قدمت هذه التجربة الآن - خمسة عروض مسرحية داخل القرى والأحياء الشعبية ما بين التأليف الجماعي والفردى وهي:
- يحدث في قرينتا الآن - تأليف جماعي - نوفمبر ١٩٨٣.
- احتفال الدراويش باعلان جمهورية زفتا - محمد الفيل - يناير ١٩٨٥
- يوميات (ابن دانيال) في الزمن الرديء - اعداد - مارس ١٩٨٥.
- اكباد - سيناء وبالعكس - حمدي عيد - يناير ١٩٨٦.
- كنوز قارون - محمد الفيل - نوفمبر ١٩٨٦.
- ١٢ - الجماعية Collectivism راجع د. مراد وهبة، المعجم الفلسفي ص ١٥٠ دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٧٩.
- ١٣ - انظر، برتولت برخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة د. جميل نصيف منشورات وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٧٣.
- ١٤ - صلاح الراوي، بحث (الفنون الشعبية بين واقع المقاومة وأوهام الإنجليزيسيا) المهرجان القومي الأول للفنون الشعبية يونيو ١٩٨٣.
- ١٥ - راجع للباحث - الاحتفالية العربية ومسرح الانثروبولوجي، مجلة القاهرة، عدد ٦٣ سبتمبر ١٩٨٦.
- ١٦ - فوزية دياب - العادات والتقاليد الاجتماعية - دار الكاتب العربي - القاهرة ١٩٦٦.

١٧ - بيتر بروك، مرجع سابق: وسنحاول أن نفرّد لهذه النقطة مقالاً خاصاً نظراً لاتساع موضوعها).





الحياة

سيرة

تأليف : محيي الدين زو نكده

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الشخصيات :

- مسعود : حفار قبور، على أعتاب السبعين
- خليل : حارس المقبرة، في مثل عمره.
- محمود : شاب دون العشرين.

(مقبرة، قبيل الظهير، شمس قوية، قبور محفورة ومطمورة، حفرة يجري العمل فيها. يخرج منها حفار القبور، رجل مهّدم. على أعتاب السبعين، مقوس الظهر، يتوجه نحو حُبّ ماء، تحت سقيفة، يشرب، يغسل وجهه، يشعل سيجارة، يسعل، يعود إلى الحفرة ينهمك في ردمها، يقبل حارس المقبرة، وهو في مثل حاله، يتأمل القبور المطمورة حديثاً).

- الحارس : ها مسعود.. مازلت تحفر وتردم .
- مسعود : وهل في ذلك ما سييء إلى أحد ؟ ألم أشر حق الحفر؟ ألا أدفع لك الأيجار ؟
- الحارس : لي ؟!! أنا مالك المقبرة ؟ (مسعود يسعل) سعالك يزداد حدة .
- مسعود : لم أشكُ إليك .
- الحارس : على عادتك . سيء المزاج دائما (يتوجه حيث الماء) .
- مسعود : تعال أحفر مثلي من الفجر حتى المساء . ثم حاول أن تحتفظ بمزاج أقل سوءاً .
- الحارس : أنا أشفق عليك ، لهذا الجهد الذي تبذله دون طائل .
- مسعود : ولماذا دون طائل . الله يرزق العباد . يحبسنا حيناً ويطلقه . . أحيانا .
- الحارس : آمنت بالله (يشرب . يحاول التودد إليه) لا أدري كيف تحتفظ بمائك بارداً في هذا القيق ؟
- مسعود : (غير حافل بملاحظته) وإذا كان الرزق لا يزور الانسان دائماً . فعلينا أن نكون في استقباله حين يأتي ، على الأقل . (يحقق فيه) .
- الحارس : وهكذا تستقبله بالقبور . بالحفر التي تنثرها هنا وهناك .
- مسعود : أنثرها ؟ إنها قبور يا خليل ، وليست زهوراً ، أزيّن بها مقبرتك .
- الحارس : (بحدة) إنها ليست مقبرتي .
- مسعود : قل لي يا خليل . . أتخشى القبور . . ؟
- الحارس : الأعمار بيد الله . . يا رجل .
- مسعود : (يحقق فيه) والأرزاق من عند الله (يسعل) .
- الحارس : لو تعالج سعالك ، إنه يصدّع كيائك (ثم) لماذا تحدد بي على هذا النحو الغريب . أترى في طعاماً لاحدى حفرك الفاتحات أشداقها .
- مسعود : أنا لا أترك قبوري مفتوحة ، أخشى أن يسقط فيها حيوان هناك ، قبلما يحين أجله ، ويحملني الله ذنبه (يواصل ردم الحفرة) ماذا جئت تبغي ؟
- الحارس : عطشت . مائي يفور . جئت أشرب من مائك البارد . . و .

مسعود : و . . ماذا أيضاً ؟

الحارس : (بحزن)الوحدة قاسية يا مسعود (يهم بالجلوس) وأنا هناك . . .

مسعود : (يقاطعه) عما تحدث. أنا أعمل (يهيل التراب بعصبية) وحبذا لو تتركني . .

الحارس : (بانكسار) ألا . . ألا أجد عندك سيجارة . قضيت على آخر سيجارة عندي .

مسعود : العلبة عندك . . خذ منها ما تريد .

الحارس : سيجارة . سيجارة واحدة (ثم) لو ترسل لي الولد محمود . . حين يأتي .

مسعود : لا أظنه آتياً، ثم انه ليس ولدا . انه رجل (يسعل) ماذا تريد منه ؟

الحارس : يشتري لي سجائر .

مسعود : محمود ليس خادماً . خذ العلبة التي بيدك (يساوي الحفرة . . بعدما ملأها) .

الحارس : (يرمي العلبة على الأرض) حتى كرمك بغيض مثلك (يذهب) .

مسعود : (يتأمل من الخلف . يسرع وراءه يشبر طوله دوغما يشعر . يعود مسرعاً . يحفر في موضع جديد) الحظ . . لا يطرق الباب دائماً . ولكن حين يطرق . يجب أن يكون ثمة من يفتح له . ويرحب به (يوصل الحفر . يظلم المسرح لفترة مناسبة وإذ يضاء يكون قد انجز مهمته . يخرج من الحفرة . يأوي إلى ظل السقيفة يتكئ على شاهد قبر . يتناول طعامه . يستلقي . يدخن . لا يكف عنه السعال . ينهض . يتطلع هنا وهناك) آها . . وأخيراً؟ تعساً لشباب هذا الزمن . . تفو . . يشترون ساعة نوم اضافية بعمل نهار كامل . (يجلس . يقلد صوت امرأة) محمود لم يعد ينام . لا أدري ماذا دهاه . طوال الليل يتقلب . الآن فقط أخذته الغفوة . لا . لا . يعز علي أن أوقظه . (بصوته) والآن لماذا أيقظته ؟ لماذا لم تدعى ابنك المدلل يولج النهار في الليل ؟ ثلاثة قبور حفرتها وحدي . لقد انقصم ظهري . . لا . . لن اعطيه فلساً واحداً . (يدخل شاب

هزيل . يعاني من مرض غير واضح (الأعراض) أشرقت ؟ ألا ترى
الشمس لم تغرب بعد . كان عليك أن تظل نائما . ريثما أدفن الموق
وحدي مثلما أحفر القبور وحدي . ثم آتيك بأجرك وأضعه لك تحت
وسادتك .

محمود : (باحساس بالخذلان) لم أكن نائما . عمي مسعود .

مسعود : امك كذبت عليّ ؟

محمود : أمي . . لا تكذب .

مسعود : (يقلّده) أمي لا تكذب . في هذه الحالة أنا الذي أكذب . !

محمود : حاشاك عمي مسعود ، كنت في الفراش . ولكني لم أكن نائماً .

مسعود : وماذا تفعل في الفراش . وأنا هنا تحرقني الشمس (يسعل) ويخنقني
التراب .

محمود : كنت . . .

مسعود : لا شأن لي بما كنت . ولا أين كنت . عد حيث كنت . . (يسعل بحدة) .

محمود : (بقلق) عمي . . مسعود . . هل أنت بخير ؟

مسعود : ولماذا لا أكون ، أنا دائماً بخير . . بوجودك أو بدونك .

محمود : عمي مسعود . . أنا . . .
<http://Archivebeta.Saklit.com>

مسعود : أنت لا أجر لك عندي . . اليوم .

محمود : ما من أجل ذلك جئت .

مسعود : ومن أجل ماذا جئت بعدما انتصف النهار . . لتساعدني في الدفن ؟

محمود : (يتطلع حواليه) أأ . . ألد . . فن ؟ ثم ، كم . . ك . . كما . . تشاء . .

مسعود : لا . الدفن ، كما تعرف ، أسهل من الحفر . دائماً ثمة أناس مع الميت . .
يساعدونني . . وبلا مقابل .

محمود : آسف . . أنا . . أنا . . آسف جدا . .

مسعود : وبما ينفعني أسفك . وقد هدّني التعب وامتصت القبور كل قواي .

محمود : كان الله في عونك . . و . .

- مسعود : انه لا ينتظر الاذن منك (يسعل . . يغلبه السعال)
- محمود : (يتألم لحاله) آه . . ع . .
- مسعود : اسمع يا محمود . . بلا تأوهات ولا نحيب . . صحيح أن اباك رجل طيب وصديق عمر . وهو الذي رجاني أن أدعك تعمل عندي . . ولكني لا استطيع أن أعطيك شيئاً . . لاشيء . .
- محمود : صحيح . . عمي صحيح . .
- مسعود : ثم هو . هو نفسه لا يرضى أن أدفع لك لقاء نومك حتى الظهيرة . . فانا بعد كل شيء لست جالساً على كنز . وان ما يدره علي كدي يكفيني ولا يكفيني . .
- محمود : لك الحق عمي . . لك الحق .
- مسعود : وما تأخذه مني . . أنا بأمر الحاجة إليه .
- محمود : أعرف . ولهذا . . ومنذ اليوم لا أخذ منك شيئاً .
- مسعود : تعمل مجاناً ؟ لا . لا يا عم محمود . أنا رجل شريف . لا أقبل صدقة ولا منة من احد .
- محمود : أنا . . أنا . . لا أعمل . . لا أريد أن . .
- مسعود : وبماذا تعيش ؟ بالتراب ؟ ثم . . ثم هل فكرت بأمرك العجوز وأبيك المقعد .
- محمود : . . سأعمل . . أقصد . . أقصد . . سأبحث لي . . عن عمل .
- مسعود : مهلاً . مهلاً . . ما معنى انك لا تريد أن تعمل . . و . . آه ! تعني لن تعمل معي ؟
- محمود : أ . . أ . . أجل عمي . (مسعود يتوجع . يفرك صدره) عمي . . ما بك ؟
- مسعود : هـ . هـ . هذا ما لم أتوقعه . تعال . . تعال . . أجلس . . هل أسأت إليك ؟
- محمود : كنت دائماً في منتهى الطيبة .

- مسعود : اذن . . ماذا هناك؟ شاق؟ العمل شاق الى هذا الحد؟
- محمود : انه . . انه . . يؤلني . . يسبب لي آلاما . . لا أتحملها . .
- مسعود : آلام . . هه . . آلام ؟ لا راحة بدون ألم . ثم أي ألم ذلك الذي تتحدث عنه . إن العبء الأكبر يقع على عاتقي . فأنا الذي أحضر وأنا الذي انتزع الأثرية وأنا الذي . . .
- محمود : ليس ذلك ما يهمني . . وانما . .
- مسعود : الأجر؟ قلة الأجر؟ أليس كذلك؟ ما حيلتي . . أنا لا أكسب الملايين . . والناس الناس باتوا شحيحين لا يكرمون موتاهم . . والموتى، الموتى أنفسهم باتوا هذه الأيام . قليد . . أعوذ بالله . . إلى ما تقودني يا ولد . . ؟
- محمود : عمي . . مسعود . . أنا . .
- مسعود : أنت لا تعرف مصلحتك . خدعك ذلك الكلب العجوز . . لقد رأيتك بالأمس معه لا تنكر . لوح لك بأجر أكبر . أليس كذلك ؟
- محمود : من ؟ من تقصد . . ؟
- مسعود : هادي ومن سواه . ولكن ليكن في علمك ان مقبرته صخرية . تصارع الفأس والمحول ولا تثلم . يتكسر فوقها الحديد ولا تنخدش . إنها أسوأ أرض في الدنيا .
- محمود : ليس للعم هادي أية علاقة بما قررت . . يا . .
- مسعود : بل هو . ذلك الكلب الفاطس . . لا بد أن ادفنه بيدي . ذلك قبره لم أردمه ولن أردمه الا بجثته إن شاء الله . انظر . . انظر . . (يذهب إلى أحد القبور . ينزع عنه غطاء من قماش مغطى بالتراب . تغلبه نوبة سعال) .
- محمود : (بقلق متزايد) عمي . . عمي . . حالك تسوء . . تسوء كثيرا (مسعود مستمراً كمن لم يسمعه)
- مسعود : لايني يزايد علي، كل موسم، حتى جعلني ادفع اضعاف ما كنت ادفع .

- محمود : يا عمي .. صدقني .. إن هادي ..
- مسعود : هادي أو غيره . كلهم كلاب جشعون يفترسون أمهاتهم في سبيل قسمة من لحومهن ولكنك لن تجد عند أي منهم أرضاً رخوة هشة مثل أرض مقبرتي .. تنفتت من مجرد اللمس ، تستطيع حفرها بالأظافر بلا مشقة ولا ألم ، أنظر .. أين تجد مثل هذا النعمة (يحفر) .
- محمود : عمي . انت تدمي اصابعك . كف .. أرجوك . كف (يمسك بيديه) أنا لا أعمل عند أي منهم . أنا لا أنوي العمل في حفر القبور أساساً .
- مسعود : ها ؟ لعلك تنوي العمل في التجارة . يوفئك الله (باستهزاء) وإذ يوفئك وتغدو تاجراً كبيراً . لا تنس عمك مسعود . المنبؤ بين القبور .
- محمود : أنا يا عمي .. لا أنساك ولا أنسى فضلك .. ما حيت .
- مسعود : عجيب أمرك .. اذن لماذا تركني وأنت في ميسس الحاجة إليّ ؟ ماذا هناك يا محمود (محمود يتعذب) ! أفصح عما في نفسك . قل بصراحة يا ولدي ..
- محمود : آه .. ليتني أستطيع (يعاني) ليتني أستطيع ..
- مسعود : هل رأيت مني شيئاً ؟ أئمة غش في عملي ؟ أخون الموتى ! مثلاً ؟ !!
- محمود : استغفر الله .. انت مثال الاستقامة والنبل . <http://www.egyptianbook.com>
- مسعود : اسمع يا ولدي . أنا في مقام أبك . وقد أمني عليك . حتى .. حتى فكرت أن أرفع الحمل عن كاهلي والقيه على عاتقك . فانت موضع ثقتي .. فكن واضحاً معي ، قل لي كل ما يدور في رأسك .
- محمود : آسف .. عمي .. منذ اليوم لا تعتمد عليّ .
- مسعود : اعتمد عليك (يسعل) ما الذي تقول يا ولد ؟ أنا اعتمادي أولاً وآخرها على الله وعلى جهدي .. ومادمت قادراً على حمل المعول ، فلن اعتمد على مخلوق ..
- محمود : أعرف .. أعرف كم أنت أبي وشهم . وكم أتمنى أن أخدمك طول عمري .. ولكن ..

مسعود : ولكن ماذا ؟ ماذا يا محمود ؟ تكلم (يسعل بشدة) تكلم ولا تدعني
اختنق . .

محمود : العمل . . العمل نفسه . يمزقني . يملؤني بالتعاسة . لا يدعني أنام . لا في
الليل ولا في النهار (مسعود يحدق فيه بشراسة . يتلعثم) . . أ . . أ . .
الست غاضبا مني ؟

مسعود : ها ؟ لا . . لا . . ولكني مندهش . . مندهش فقط . ولو قلت لي أول
عهدك بالعمل ، ما تقوله الآن لما أدهشني حتى . . ولكن بعد عدة
سنوات . تأتي لتقول لي كذا وكذا ، فأنا مندهش . . مندهش حقاً . .
لقد . . لقد كنت أحسبك منسجماً معي وحتى . . حتى . . سعيداً . .

محمود : فعلاً كنت منسجماً . . وكما تقول . . سعيداً أيضاً . كان ابواي
يستقبلاني ، كل مساء كبطل . . كمنقذ كبير . . وكان ذلك يزيد من
سعادتي . . ويشحني بقوة تجعلني أهرع إلى المقبرة قبل طلوع الشمس
وقبلك ، أخوض نهرا آخر من العمل الشاق دون أي احساس
بالتعب . . أو الضجر .

مسعود : اذن . . ما . . ما الذي غيرك ، (يسعل) .

محمود : لا أدري . لا أدري بالضبط . . أو . . أو . . لا أستطيع أن أوضح
ذلك . . لا . .

مسعود : طيب . . طيب . . متى حدث ؟ اقصد متى بدأت تشعر بالتعاسة والنفور
منني . .

محمود : (يكاد يبكي) ليس منك يا عمي . . ليس منك . . ابدا . .

مسعود : حسناً . . حسناً . . من المقبرة ؟ من العمل ؟ (محمود يتعذب) يوم نزلت
الى القبر ؟ (لا يجيب) أليس كذلك (صمت) كان ينبغي أن أعرف أنه
ليس هينا على صبي في مثل عمرك . . لمس جثة (يسعل) وماذا كان
بوسعي أن أفعل غير ما فعلت واوجاع ظهري قد اشتدت وأحد من اهل
الميت لم يبادر . لجأ كل واحد منهم الى دموعه الكاذبة ، متهرباً من

المسؤولية .. ثم .. ثم لا بد .. أن تتعلم إذا كنت تريد أن تحل محلي
ذات يوم .. لا بد أن تتعلم .. ولن تتعلم .. أبدا .. اذا لم تتصالب ..
وتتأسك ..

محمود : لقد .. لقد كان شيئا مربعا .. كلما حاولت أن أنساه اقتحم ذاكرتي ..
آه .. آه ..

مسعود : ستعتاد .. ستعتاد .. أنا الآخر اصابني ، حين لمست الجثة لأول مرة ، ما
اصابك (يسعل) لا عليك يا محمود .. لا عليك . بعد الآن لن أكلفك
بالنزول إلى القبر لن أكلفك بشيء من ذلك القبيل .. فقط .. فقط لا
تركني .. (يسعل بحدة) ..

محمود : (بما يشبه الهمس ولكن بعمق) .. ومنظر الرجال ؟

مسعود : منظر الرجال ؟ أيدخلون في قلبك الروح هم الآخرون .

محمود : لم اعد اطبق رؤية رجال يكون . يعفرون جباههم بالتراب . يتوجون
هاماتهم بالطين .. وينحبون كالنساء .

مسعود : أهو .. جديد عليك ؟

محمود : لا .. ولكن منظر ذلك الشيخ الطاعن في السن ، الذي شاء سوء حظي
أن أدفن له حفيده ، بيدي ، فألقى بنفسه عليّ وهو يصرخ ، ادفني بدلا
عنه انه كل ما بقي لي في الدنيا .. ادفني معه .. آه .. اكشف لي
وجهه ، دعني أقبله ، أقبله على الأقل يا ظالم . وحين هممت أن ألبي له
طلبه .. دفعته بقوة .. وقلت : دعنا نعمل يا رجل ، لن نقضي النهار
كله في دفن جثة واحدة . وراح الشيخ يتمرغ بالأرض ويبكي . يبكي
بحرقة تذيب الحديد .. لقد .. لقد .. رأيت فيه أبي وفي حفيده
نفسي .. آه .. آه .. تمنيت لو تنشق الأرض وتبلعني ..

مسعود : (مواسيا ، برود) ليس فقد العزيز .. لعبة .

محمود : بيد أننا لا نرى فيه سوى لعبة . أو .. أو بضاعة تالفة ، فنزاعها ونلقوها
في احدى الحفر الفاعرة فاها كالغول .. والتي باتت تنتشر وتنتشر حتى

ولو لم يكن ثمة موتى ..

مسعود : (في شرود تام وبلا وعي) الموتى موجودون . إن لم يكن اليوم فغدا . انه السيل الوحيد الذي لا ينقطع . قد يتوقف بعض الأيام .. ولكنه لا ينقطع .

محمود : انه قاس . قاس الى حد يرعيني و .. ولا . يسعدني .. لا يسعدني البتة .

مسعود : ومن قال انه يسعدني . هو باب للرزق وحسب . ذلك ما أقوله دائما .

محمود : ثمة أبواب اخرى (مسعود يسعل) لنطرق بابا آخر .

مسعود : بعد .. خمسين .. سنة ؟

محمود : دائما ثمة وقت لمن يريد أن يغير نمط حياته .. ويتغير .

مسعود : لمن يريد . أنا لا أريد .

محمود : (بيأس وألم) ادري . لقد استحال حفر القبور بالنسبة اليك وجودا وهواية .

مسعود : (صارخا) ولد .. اياك . لا تتماذ (يسعل) انه مورد رزق .. لاغير .

محمود : مورد رزق في لهب عواصف الصدفة والنحس . يجاذبه المد والجزر .

مسعود : شأنه شأن أي شيء آخر في هذا الزمن الرديء .

محمود : لا مده طاغ .. جزره قاتل .. قاتل يا عمي مسعود .. قاتل ..

مسعود : محمود . اذهب لحال سبيلك . (باحساس بالعجز) رُح .. هيا رُح ..

محمود : أروح .. أين أروح ؟

مسعود : أينما ترح .. رُح رح إلى جهنم .. اتركني .. اتركني (يحمل عدته يتوجه للحفر من جديد) .

محمود : (يلاحقه) أيام المدة تكون عادة ، في غاية الابتهاج . يطير بك الفرح ..

بيد أني لا انام . منظر الرجال الموحلين يزرعني بدبابيس الأرق والعذاب

دنانيرهم المنقوعة بالدمع والدم .. نيران تشويني .. وفي الأيام الأخرى

حيث لا رجال ملبسين بالطين . تخيم عليك الكآبة . يسكنك الحزن .

كأنك فقدت عزيزاً . وتروح تحفر وتحفر لعل نجدة تنجذك . . وأنا في
داخلي أتهراً . أعرف أن لك عائلة كبيرة واليوم الذي لا تكسب، لا
تأكل ولا يأكلون . فأبتهل الى الله ، مثلك ، وأمزج دعائي بدعائك
الصارخ المخنوق ، الذي يملأ جوانحك ويسيل من كل مسامات
جسمك . . لعله . . لعله . . آه . . ما أفضع ذلك . .

مسعود : (اشبه بما يكون في غيبوبة) لعله . . عسى . . ولعل . .

محمود : (برعب) لا يستجيب . . لدعائي ؟ عسى . . ولعل . . يستج . . .

مسعود : (يرتعد) بل يحقك انت ودعاءك . . يا . . يا وغد . . يا . . .

محمود : عمي مسعود . . آه يا عمي مسعود . لو تدري كم أتمزق . . إذ أراك

تنسفيء وتغيب مع غياب الشمس وتعود منكس الرأس . خالي
الوفاض . دون أن تدفن احداً (يلقي بنفسه عليه ، يحتضنه ، يبكي
بمرارة) .

مسعود : (يتصلب هنيهة ثم يطبطب على ظهره بحنان جامد) كفاك محمود . .

كفاك يا ولدي . . هيا . . هيا . . احفر . . احفر معي . . بدلا من
أن . . .
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

محمود : احفر ؟ ! نحفر المزيد ؟ لمن ؟ لقد حفرت أكثر من ثلاثين قبراً وما من
احد يشغل واحداً منها (بصوت غريب) هل . . آتيك بأحدهم (يتمسح
به) .

مسعود : اخرس (يدفعه عنه بعنف) اخذك الشيطان . . ما أبغضك (يسعل) .

محمود : ذلك ما أفكر به منذ زمن . . ألا يتوجب علي أن . . .

مسعود : أنت مجنون . . مجنون وشرير . . .

محمود : لقد أنقذتني وأبوي من موت محقق . لا بد أن أرد لك الفضل . .

مسعود : (يعصر قلبه) لعنة الله عليك وعلى أبويك وعلى الساعة التي . . .

محمود : لن أبقي أسير فضلك إلى الأبد . وإذا كان ابواي عاجزين فأنا . . .

مسعود : محمود . انت مجنون .. مجنون .. حقيقي لا تعي ما تقول .. ولا ما تفعل ..

محمود : أنا عبدك سيدي . مُرني .. أتمدّد داخل إحدى حفرك .. هبل على التراب لا أحد هنا .. لا أحد يرانا .. (يتوجه نحو الحفرة . يدفعه مسعود بقوة) .

مسعود : محمود ارحمني .. ارحمني وأغرب عن وجهي (يعصر قلبه) .

محمود : أنا أحبك .. لا اطيع فراقك ..

مسعود : (صارخا) محمود كفّ عني .. محمود .. محمود ..

الحارس : (صوته من بعيد) محمود ؟ هل جاء محمود ؛ (ثم) مسعود هلاً أرسلته إليّ .

مسعود : (بوهن) اذهب .. اذهب الى حارس المقبرة .. انه يناديك .

محمود : (يتوسل اليه) لا .. لا .. ارجوك .. لا .

الحارس : محمود .. محمود .. يا ولدي .. ألا تؤدي لي خدمة .

مسعود : هيا .. هيا .. انه في حاجة اليك .

محمود : بل انت .. انت الذي في حاجة إليّ .

مسعود : لا . لا . اذهب وإلا هُشمت رأسك (ويهجم عليه بالفأس) .

الحارس : محمود .. ألا تسمعني . تعال اشتر لي علبة سجائر .

محمود : (يهرب باتجاه الصوت) أنا قادم يا عم خليل .. أنا قادم (قبلما يختفي يتوقف) سأعود .. عمي مسعود .. ثوان وأعود .

مسعود : (يرميه بالفأس) أخذتك أبالسّة الجحيم .. (محمود يخطف الفأس التي أخطأته . ويختفي . مسعود يصرخ) اخ .. اخ .. (يعصر قلبه .

يتلوى لفترة يشتد عليه السعال .. تأخذه نوبة متواصلة .. يتحامل على نفسه ويسير باتجاهه .. حبّ الماء، يسقط دونه .. يتمرغ بالتراب كالمصاب

بالصرع .. يحاول النهوض، لا يقوى .. بصوت واهن .. ممزوج

بالسعال الدائم) محمود .. دد .. دد .. دد .. دد .. ود .. ود .. و .. و ..

لدي . . محمود دد (يتوقف عن الحركة كلياً).

محمود

: (صوته من بعيد) عمي مسعود.. عمي مسعود (يدخل لاهثاً.. يحمل جثة الحارس. مهشم الرأس) عمي... عمي مسعود.. آه (يلقى الجثة في الحفرة التي أعدها مسعود للحارس. يعود إلى مسعود. يحركه يجمد لحظة.. ثم ينزع عنه ملابسه يرتديها هو.. يحمل مسعود إلى الحفرة التي رفع مسعود غطاءها. يدفنه.. يهيل فوقه التراب. ثم يعود إلى الحارس.. يهيل فوقه التراب هو الآخر، يحمل المعول يبحث عن موضع جديد.. يحفر بهمة ونشاط غريبيين، لا يتناسبان مع هزأه الظاهر...).

[illegible]



حوار لم ينسَ مع
نعمان عاشور

_____ مجدي إبراهيم

الفن الحقيقي لا يموت

**** ليس عندنا أي تراث عربي في المسرح !**

**** دعوة يوسف ادريس إلى التقدم ليست ثابتة على طول الخط ، لا
تأخذ الحدة اللازمة**

**** رشاد رشدي لم يكن صاحب موهبة كبيرة في المسرح .**

كم كانت الصدمة شديدة الوقع على نفسي عندما طالعت عيناى فى صحف الصباص خبر وفاة أستاذى وصديقى وأبى الرائد المسرحى الكبير نعمان عاشور ، لم أكن أدري وأنا معه قبيل رحيله بأىام أن المنىة تتربصه وأننى لن أراه ثانية - لكنها إرادة الله - ولا راد لقضائه ، لكنى أحسست وأنا أودعه بقوله أنه زاهد فى الحياة لأن صحته قد ساءت وتدهورت ، أحسست بهاجس أفزعنى وأوحى إلى أن صحته مهددة بمرض عضال سيفسد عليه حياته - لكن النهاية هى التى جاءت - وبسرعة مؤلمة .

مع آخر حديث لنعمان عاشور تنفرد « البيان » بنشره - ندعو الله أن يغفر له وأن ينزله مع الأبرار الصالحين فى جنات الخلد والنعيم .

**** ما الرؤية الفكرية الخاصة التى تركز عليها وتبرزها فى أعمالك ؟**

□□ هى نظرة مستقبلية تتركز فى محاولة تغيير الأوضاع مما هى عليه إلى ما هو أفضل من الإطار المحيط بها - سواء الإطار الداخلى أو الخارجى ، ومن خلال الإنسان المصرى الذى يعيش هذه الأوضاع ، ولذلك ألبأ دائما فى مسرحياتى إلى الكتابة الواقعية لأنها هى المؤشر الصحيح لدراسة وتبين حقائق الواقع ، هى المؤشر الصحيح لمعرفة الصورة السلمية لبناء المستقبل ومن أجل هذا تعتبر مسرحياتى نوعا من التاريخ الاجتماعى ذى النظرة المستقبلية الذى يحمل نظرة مستقبلية لخدمة التطور والتقدم .

**** لك إسهامات متعددة فى مجال القصة ، وهى جيدة ؟**

□□ الفنان له عالم واحد ، هذا العالم تحدد رؤيته للعمل ، فالرؤية العامة سواء كان نوع الإسهام قصة أو مسرحاً أو رواية أو شعراً هى التى تشكل ما يسمونه (أيديولوجية) وأنا لا أوافق على هذه التسمية لأنها فى رأيى هى الرؤية الكلية الشاملة للفنان ، نظرته للإنسان كفرد ، نظرته للإنسان كمواطن أو كإنسان عام ، أنا كتبت حوالى ٣ مجموعات لكنى توقفت عن كتابة القصة لأنى اكتشفت أن التعبير الدرامى أقرب منالاً لموهبتي ، وكتبت مجموعة قصص إضافية وطبعتها فى مجموعة رابعة انتقيت ما يعجبني فى المجموعات الثلاث الأولى وضممتها فى المجموعة الرابعة (مسألة كرامة) .

** هل حاولت كتابة الرواية ؟

□□ لا ، أنا أعرف حدود موهبتي ، ولذلك لا أدخل إلى مجال لم أجرب فيه أولاً ، ولا أجد عندي الطاقة لكتابة الرواية ، ثانياً رغم أن بعض النقاد الذين قرأوا قصصتي الأولى القصيرة قالوا هذه موهبة روائي أكثر منها موهبة كاتب قصة قصيرة - لكن الظروف انحنت بي ناحية الكتابة الدرامية للمسرح .

** متى كان بدء الارتحال في عالم المسرح ؟

□□ منذ طفولتي ، كان أبي يعشق المسرح ، وكان كثير التنقل من بلدتنا (ميت غمر) إلى القاهرة وكان يصحبني معه دائماً فكنت أرى علي الكسار ونجيب الريحاني في المراحل الأولى ، هذا أثر في تأثيراً كبيراً ، لأنني بدأت أتردد بشكل منتظم على المسرح بدلاً من السينما أسوة بزملائي وقتذاك ، وما زلت إلى الآن شغوفاً بالمسرح حيث العرض الحي الذي لا يمكن وجوده إلا في المسرح ، نمت هذه الموهبة وتطورت بعد دراستي في كلية الآداب - دراما - لمدة أربع سنوات ، وأحبست بالميل إلى هذا اللون من الفن ، بعد ذلك كتبت عدداً كبيراً من التمثيليات الإذاعية (أكثر من ٢٠٠ تمثيلية درامية) ثم تحولت إلى الكتابة للمسرح على أساس أن ما كتب للإذاعة يذهب مع الهواء ، وأنا أؤمن بالكلمة المكتوبة كأساس .

** ماذا أفاد نعمان عاشور من تراث المسرح العربي بصفة عامة والمسرح العالمي بصفة خاصة ؟

□□ أنا استفدت من تراث المسرح العالمي أولاً بالدرجة الأولى لأنني درستته ولأنه في متناولنا - لأنه لا يوجد تراث مسرحي عربي نرجع إليه - إنما يمكن أن نرجع إلى أعمال فيها مقومات الدراما ، لذلك أنا لست من دعاة العودة إلى التراث شكلاً وموضوعاً ، التراث العربي يمكن استلهامه موضوعاً في الشكل العالمي - وأنا لست ضد الشكل العالمي ، أنا لا أعتبره مستورداً أنا أعتبره شكلاً أساسياً بالنسبة لنا - لأننا لم نوجد عندنا

المسرح قبل ذلك في الحياة العربية عموما ومن يقل غير هذا فهو يناقض نفسه ، أو أنه على الأقل يكابر ، لأنه ليس من العيب أننا ليس لدينا مسرح ، نحن عندنا ما هو أهم من المسرح - عندنا أضخم تراث موجود في العالم كله وفي الحضارات كلها - ألا وهو الشعر .

**** لكن كثيرين من النقاد يرون أن المسرح العربي عرف منذ زمن قديم في صورة خيال الظل والحكواتي والأراجوز . . ؟**

□□ إنها بعض تعابير درامية لا بد أن توجد في كل بيئة ، وجدت من قديم الأزل - لأن الإنسان بطبعه ميال إلى التقليد - تقليد نفسه ، يرى نفسه حيا ، المسرح موجود في كل بيئة منذ نشأة التاريخ وحتى الآن - من زمن حواء وآدم وقصة حواء وآدم وخروجهما من الجنة نفسها مسرحية في حد ذاتها ، القضية أن وجود المسرح بشكل متكامل لم يوجد في البيئة العربية كمسرح يعرض على جماهير الشعب ، إذا كان بعض الخلفاء شاهدوا الألعاب البهلوانية في البلاط أو استخدموا فرقة من اسطنبول أو أوروبا (بلاد الروم) في زمن الخلفاء - فليس معنى هذا أن العرب عرفوا المسرح لذلك فأنا لا أشجع المزاعم التي تدعي وجود مسرح عربي لأننا ليس عندنا أي تراث في المسرح إلا بدءا من القرن التاسع عشر .

**** أستاذ نعمان . . . هل استطعنا خلق مسرح مصري خالص ؟**

□□ هذه القضية أيضا مرتبطة بالقضية الأولى ، ماذا يعني المسرح المصري ؟ هذا هو السؤال الذي يجب أن يسأل ، توجد بالفعل محاولات بذلت لمحاولة وجود شكل مسرحي يتفق مع البيئة : مسرح السامر أو مسرح الساحة . . الخ . . لكننا نستطيع أن نقول عنها انها مسرح مصري أو عربي - لا يوجد تخصيص بالمعنى المفهوم ، يوجد

**** في رأيي أن بيرم التونسي وأحمد شوقي هما سيدا الشعراء .**

فعلا نوع من المسرح الياباني ، والمسرح الهندي، هذه المسارح مثل اللغات الميتة ، مندثرة. المسرح في صورته المتكاملة موجود في المسرح العالمي ، خارج هذا النطاق يمكن عمل محاولات لخلق ما يسمى بالمسرح المصري أو ما نريد أن يكون مسرحا مصرية أو عربيا . . بذلت فعلا بعض المحاولات مثل محاولة الطيب الصديقي في المغرب ومحاولة يوسف ادريس التي بدأها في الفرافير ولم يستطع أن يستكملها لأنها تأتي كتجربة وانتهت - لأن لا يمكن أن تسودها على الجماهير إلا إذا كانت هناك حركة مسرحية ضخمة وفيها أكثر من خمسة كتّاب يعملون هذه التجارب ويصلون إلى شكل معين ، وهذا الشكل في رأيي من المستحيل الوصول إليه في جيل أو اثنين أو ثلاثة أجيال - لأن المسرح الأوروبي تطور من أيام أرسطو وحتى اليوم ، وليس من المعقول أن نخلق نحن مسرحا في ثلاث أو أربع سنوات أو عشر سنوات أو أكثر . . !

**** كيف ترى الفرق بين المسرح في الستينات وفي السبعينات وفي الثمانينات ؟**

□□ المسرح في الستينات كان ظاهرة ، وكان نتيجة طبيعية - لأنه لم يأت اعتباطاً - لما سبق ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ من بعث ثقافي ضخم جداً استمر من بعد الحرب العالمية الثانية من سنة ١٩٤٥ إلى أن قامت ثورة ٢٣ يوليو ، كانت هناك حركة سياسية ضخمة مصاحبة لحركة ثقافية ضخمة وامتعة ، وكان يوجد مناخ ثقافي لا بد له من تعبير درامي ، بعد أن وجدت الإذاعة بدأنا نستوفي حاجتنا من القصة القصيرة والرواية والتراجم - وبالطبع حاجتنا من الشعر مستوفاة . . . فكان لا بد أن نستوفي حاجتنا من الدراما وظهر التعبير الدرامي مع ظهور أدوات التعبير الحديثة وبالتالي كان لا بد من وجود حركة مسرحية ضخمة تبدأ بتأليف المسرح مباشرة - وهذا ما عملته الستينات ، بدأت تكتب أعمال مسرحية جيدة وعلى مستوى راق وصالحة للعرض على الجمهور مباشرة كنصوص مسرحية لها قيمتها الأدبية في الوقت نفسه ، المسرح في هذه الحالة احتضنته ثورة ٢٣ يوليو لأنه كان يعبر عن نفسه ، المبادئ التي حققتها الثورة وهي لم تأت اعتباطاً أو اختلقت بوساطة أعضاء مجلس قيادة الثورة - إنما هي مبادئ مستمرة من المرحلة السياسية السابقة ومن المراحل التي قبلها - أي مستمرة من التطورات

التاريخية نفسها ، من الثورات المختلفة المتعاقبة من أيام أحمد عرابي وثورة ١٩١٩ ومحمد فريد وحتى ثورة ١٩٥٢ فكانت نتيجة طبيعية أن يأخذ المسرح طابعا سياسيا ولأنه أخذ الطابع السياسي في مناصرة الثورة أحيانا ، وفي مناهضتها أو مقاومتها في بعض الوجوه فالمسرح تعرض لضغط من جانبيين - من جانب أعداء الثورة الذين لا يهمهم وجود المسرح وهو ليس في مصلحتهم أن يوجد كمنبر سياسي قاومه الثورة المضادة أكثر مما حمته الثورة أو أكثر مما استطاع أن يحتمل الثورة لأنها كانت تتخبط بين الإيجابيات والسلبيات لفترة طويلة .

**** قلت في حوار لك على صفحات (الرياض السعودية) أنك التقيت مع يوسف ادريس في النظرة الاجتماعية ، ولكنه - أي يوسف ادريس غير ملتزم تماما بها - وقلت أيضا أنك لا تعتبر رشاد رشدي كاتباً مسرحياً من الدرجة الأولى . . فما مدى صحة هذه الأقوال ؟**

□□ هذه حقيقة لا أستطيع إنكارها ، أنا قلت هذا فعلاً فأنا ألتقي مع يوسف ادريس في النظرة الاجتماعية - إنما النظرة الاجتماعية بثبات أو شمول فهو أكثر «بحجة» أو أكثر عدم التزام بالخط الاجتماعي الواقعي . . . رؤية يوسف ادريس قد تكون عميقة - وربما تكون أعمق من رؤى كثير ممن يكتبون ، إنما الدعوة إلى التقدم ليست ثابتة عنده على طول الخط ، لا تأخذ الحدة اللازمة والواجب أن تتوافر في مسرحيات كاتب من أمهر وأبرز كتابنا - خصوصاً في مجال القصة القصيرة إلى جانب المسرح .

أما بالنسبة للمرحوم د. رشاد رشدي فلم يكن صاحب موهبة كبيرة في المسرح - إنما كان متقناً أو مدركاً لشرائط وقواعد المسرح وأسسها ، وهذا طبعاً لا يكفي لوجود كاتب ، الموهبة المسرحية المتكاملة في رأيي لم تكن موجودة عنده .

**** يوجد قدر من التحجر في الشعر السعودي !**

**** أريد معرفة رأيك في مسرح عبدالرحمن الشرقاوي - وصلاح عبدالصبور كوجهة نظر خاصة ؟**

□□ الشرقاوي كان له فضل المبادرة بكتابة المسرح الشعري وهذا لا ينكر - وعبدالصبور أكثر تجديدا في مسرحياته لكنه ليس أكثر شاعرية من الشرقاوي ، عبدالصبور عنده إدراك وفهم للدراما إلى جانب موهبة شعرية وموهبة درامية ، عبدالرحمن الشرقاوي عنده إدراك وفهم للدراما وموهبة شعرية أقوى من موهبته الدرامية .

**** مَنْ أُمِيزَ مِنْ ظَهَرَ مِنْ كِتَابِ الْمَسْرَحِ فِي نَهَايَةِ السَّنِينَ وَالسَّبْعِينَاتِ فِي رَأْيِكَ ؟**

□□ محمود دياب وعلي سالم ويسري الجندي وأبو العلا سلاموني ، ويوجد من أطلق عليهم (دكاترة الدراما) ، سمير سرحان كاتب لديه القدر الكبير من الموهبة لكن الوظيفة تشغله عن ممارسة الكتابة للمسرح ، فوزي فهمي إلى حد ما كاتب معقول ، محمد العناني أيضا . هم يفهمون أصول الدراما لكن الموهبة تنقصهم ، الموهبة لا يصلحها إلا الممارسة ، وممارستهم حتى الآن لا تنبئ عن تفجر موهبة تستطيع أن تبرزهم ككتاب دائمين للمسرح .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

**** أستاذ نعمان . . لنبحر معا في عالم الشعر - وأنا أعلم حبك الشديد للشعر . . .**

□□ أنا أعجب بشعر صلاح عبدالصبور والشرقاوي وعبدالمعطي حجازي ومحمود درويش وسميح القاسم وأمل دنقل والأبنودي وأبو سنة . . الشعر المتفوق في ذهني دائما لبيرم التونسي ، أنا اعتبره هو وأحمد شوقي سيدي الشعراء في رأيي .

**** هل تتابع حركة الشعر السعودي ؟**

□□ قرأت بعض الدواوين - لكنني ألاحظ فيها نوعا من الرنة الروتينية ، لا أعرف . . أليس لديهم القدرة على التحرر من قيود القافية ، والقافية المترمة ؟ !

**** أهى دعوة منك إلى اعتناق الشعر الحديث ؟**

□□ لا . . ليس ضروريا اعتناق الشعر الحديث ، أريد نوعا من التبسيط ، يوجد قدر من التحجر في الشعر الحجازي ، لا يوجد فيه الرومنتيكية ولا بساطة التجربة والتعبير وحلاوة وقيمة القيم الجمالية التي وجدت عند شعراء المهجر أو عند الأندلسيين القدامى . لو تطور الشعر السعودي إلى هذه المرحلة سيكون جيداً لكنه يميل الآن إلى الجمود .

قد يكون هذا مخالفاً بعض الشيء لواقع الشعر هناك لكن أنا أتكلم بقدر ما يصل إلينا من الشعر السعودي .

**** أستاذ نعمان . . ترى هل أنصفت نقديا كما ينبغي ؟**

□□ حقيقة لا ويمكنني أن أقول أنني أغبت ، ولا أستطيع أن أقول أنني أنصفت ، حتى الآن لا أستطيع ، وأنا أقتبل النقد سواء كان ضدي أو معي - لكني أحاول أن أستفيد منه من العمل الفني المكتوب ، وأعمالي الفنية كان يجب أن تؤخذ عليها المآخذ كنصوص مكتوبة - لكن ما كان يحدث أن النقاد الذين كانوا يهاجموني أو يتصدون لمعالجة مسرحياتي كانت عندهم تعريفات مسبقة عن المسرح يحاولون تطبيقها على مسرحياتي التي لا تنطبق عليها - لأن الفنان خالق ، هو الذي يخلق القيم النقدية للنقاد ، الناقد لا يوجه ، الناقد يقيم . . أغلب النقاد الذين تعاملوا مع أعمالي كانوا يحكمون عليها - إما من قراءاتهم لها أو نظرتهم الخاصة للمسرح ليس كمسرح خاص - كالذي أكتبه أنا .

بعض النقاد فهموا مسرحياتي وقيموها وقدروها تقديرا جيدا - والبعض أخطأ في

**** ألاحظ نوعا من الإحباط عند الكتاب فما بالك بالناقد إذا كان الكاتب مجبأ ؟ ! .**

تقديري - لكنني لا أستطيع أن أدعي أن ناقدًا ألم إلماما كاملا بمسرحياتي ، وواضح أن المسرح يحمل أكثر من معنى وأن الرؤية تحمل أكثر من دلالة ، كل ناقد يحكم على الرؤية المسرحية أو الدرامية في مسرحياتي من وجهة نظر خاصة لا من وجهة نظر موضوعية ، وهذا مالا يجعلك تقول أن هذا الناقد فهمك جدا وهذا لم يفهمك .

**** كيف ترى مستقبل المسرح لدينا ؟**

□□ أنا مطمئن أن المسرح سينهض من جديد ، الفن الحقيقي لا يموت ، وبالتالي حسب وجود الأدب الصحيح القويم الحقيقي سيتبع هذا الاستمرار حركة نقدية تواكب الأعمال الأدبية . . . الاجتهادات كثيرة ، وكثيرون لم يجدوا حظهم بعد . . . لأنه يوجد نوعان من الأدب : أدب رسمي وأدب غير رسمي ، الأدب الرسمي لم يظهر على السطح حتى الآن لعدم وجود حركة ثقافية كبيرة تستطيع أن تظهر الأعمال الجيدة التي تكتب ولا تنشر ، وألاحظ الآن نوعا من الاحباط عند الكاتب ، فما بالك بالناقد إذا كان الكاتب محبطاً ؟ !

الكاتب دائما يتأثر بالجو العام وبالإحباط الفني والفكري الموجود وأنا من أكثر الناس تأثرا بالجو العام .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

نحو الخروج من القمم

الأدب العربي الحديث في ضوء ترجمة أعماله إلى الألمانية

د. عبده عبود



هل يحتاج المرء لأن يسوق الأدلة والبراهين على أن لنا، نحن العرب، مصلحة ثقافية كبرى في أن يُترجم أدبنا، ولاسيما الحديث منه، إلى اللغات الأجنبية، وبصورة خاصة الأوروبية منها، لكونها تمثل لغات التواصل الثقافي الدولي في هذا العصر؟ وهل يحتاج المرء لأن يذكر بأن الأدب العربي المترجم يعرّف الشعوب الأخرى بنا، بأوضاعنا وقضايانا الاجتماعية والحضارية والسياسية، ويؤدي على هذا الشكل، إلى جانب الدور الجمالي والفكري، دوراً إعلامياً خارجياً، يبدو أن كثيراً من أبناء أمتنا

(*) المؤلف من القطر العربي السوري، درس الأدب الألماني في جامعة (ي. ف. غوته) بمدينة فرانكفورت / ماين، ثم تخصص في الأدب المقارن، حيث كان موضوع أطروحته لنيل درجة الدكتوراه: «الرواية الألمانية الحديثة في ضوء استقبالها في العالم العربي» ترجم عن الألمانية كتاين هما: «أنا زيفغز: المخربون، قصص (بيروت؛ دار الفارابي)، ١٩٨٠؛ فالتر هينك: الدراما الحديثة في ألمانيا (دمشق: منشورات وزارة الثقافة)، ١٩٨٣. له عدد من الأبحاث المنشورة في الدوريات العربية.

بات يعي هذه المسألة، ويدرك أهميتها. ففي كل مناسبة كنت أتحدث فيها عن استقبال الأدب الألماني عربياً من خلال الترجمة، كان الحاضرون يطرحون عليّ، وبالخاصة شديد، أسئلة كهذه، لقد بينت لنا كيف يستقبل الأدب الألماني في العالم العربي، فهل لك أن تبين لنا كيف يستقبل الألمان الأدب العربي؟ ماذا تُرجم من أعمال الأدب العربي إلى الألمانية، ومن هم الكتاب العرب الذين يحظون باهتمام الألمان؟ وهل يحظى الأدب العربي في ألمانيا بأي اهتمام؟ إنها تساؤلات مشروعة، إن دلت على شيء، فإنها تدلّ على تنامي الوعي بأهمية أن يستقبل الأدب العربي في العالم الخارجي، وأن يعرف ذلك العالم شيئاً عنّا، عن همومنا وتطلعاتنا، التي وجدت في الأدب تعبيراً عنها. وما نقوم به اليوم في هذا البحث هو محاولة لتقديم إجابات على التساؤلات الأنفة الذكر، وذلك من خلال مثال معين، هو استقبال الأدب العربي في الأقطار الناطقة بالألمانية. ومع أن لهذا المثال خصوصية، فإنه يحمل الكثير من السمات المشتركة الأساسية مع استقبال الأدب نفسه في باقي الأقطار الأوروبية، بحيث يمكنه، كما نأمل، أن يميّن القارئ العربي من أن يكون لنفسه صورة وافية عن مجمل استقبال الأدب العربي في تلك الأقطار التي اعتدنا على أن نسميها «البلدان الغربية».

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

□ علاقات أدبية

يشكل استقبال الأدب العربي في ألمانيا الوجه الأول لعلاقات عربية - ألمانية أودّ أن أطلق عليها تسمية «العلاقات الأدبية».

فقد درج الناس منذ وقت طويل على التحدث عن علاقات دبلوماسية واقتصادية وثقافية بين الدول والأمم. ترى ألا يجوز لنا أن نتكلم أيضاً عن «علاقات أدبية»؟ لاشكّ في أنّ أحداً لن يعترض على ذلك. فالتجديد في المجال المصطلحي ليس جائزةً فحسب، بل ضروري ومطلوب أيضاً، ولكن شريطة أن يحدد المرء بدقة مضمون المصطلح الجديد. لذا دعونا نسأل: ما هي «العلاقات الأدبية» وما هي مقوماتها ومكوناتها؟

بإستطاعتنا أن نعرّف «العلاقات الأدبية» بأنها ذلك الشكل الخاص من العلاقات الثقافية، الذي يقوم بين شعبين أو مجموعة من الشعوب على صعيد الأدب تحديداً. وتتمظهر هذه العلاقات في كلّ زمان ومكان يقوم فيهما مترجمون بنقل أعمال أدبية أجنبية إلى لغتهم الأم، أو يقوم نقاد وباحثون أدبيون بالكتابة عن أدب أجنبي أو آداب أجنبية، تعريفاً وتفسيراً وتحليلاً، أو يقوم أدباء محليون باستقبال أعمال أجنبية بصورة خلاقة، أي «يتأثرون» بها، كما يحلو لبعض علماء الأدب المقارن أن يقولوا. إذن للعلاقات الأدبية بين الشعوب ثلاث مقوّمات أساسية هي: الترجمة الأدبية والتوسط النقدي والاستقبال الخلاق. وباختصار شديد فإنّ العلاقات الأدبية هي مجمل عمليات الاستقبال الأدبي المتبادل، التي تتم بين الشعوب.

على ضوء التعريف السالف الذكر نود أن نسأل: هل قامت علاقات كهذه بين شعبين تفصلهما عوامل التاريخ والجغرافيا والمجتمع والحضارة، كالشعبين العربي والألماني، وإذا وُجدت مثل هذه العلاقات، فما هي الأشكال التي أخذتها، وما هي المراحل التي مرّت بها.

هنالك في كل علاقة أدبية طرفان: طرف مُرسِل، يصدّر أعماله الأدبية أو يرسلها، وطرف مستقبل، يتلقّى الأعمال الأدبية الأجنبية أو يستوردها (واستميحك عذرا في استعمال مفردتي: الاستيراد والتصدير، اللتين تنتميان إلى عالم الاقتصاد والتجارة. ففي العلاقات الثقافية أيضاً ما يشبه «قانون العرض والطلب» حيث لا يتم استيراد ثقافي إلّا عندما توجد حاجة أو طلب فيما يتعلق ببضاعة ثقافية ما. ومن الخطأ تماماً الاعتقاد أنّ العلاقات الثقافية تخضع لعشوائية مطلقة، وأنه لا توجد أية قواعد أو اعتبارات تتحكم في تلك العلاقات)، وعندما يتبادل هذان الطرفان المواقع، فيتحوّل المرسل إلى مستقبل، وبالعكس، تكون العلاقات الأدبية متبادلة، وإلا فهي أحادية الجانب، أو غير متكافئة في أحسن الأحوال.

كنت قد عرضت في بحث سابق تلقّي الأدب الألماني في المنطقة العربية، باعتباره يمثل الوجه الأول للعلاقات الأدبية بين العرب والألمان، وخلصت في ذلك

البحث إلى أن هذا التلقي يتصف عموماً بالعشوائية وعدم الاستمرارية وكثرة الفجوات، وأنه يعاني من مشكلات كبيرة على صعيد اختيار الأعمال المترجمة، والنوعية الأسلوبية - الجمالية للترجمات، والتوسط النقدي بين الأعمال وقراءتها العرب. وكانت محصلة الصورة التي رسمتها لاستقبال الأدب الألماني عربياً لا تدعو لكثير من التفاؤل.

ولكن ماذا عن الوجه الآخر للعلاقات الأدبية بين العرب والألمان؟ أي: ماذا عن استقبال الأدب العربي ألمانياً؟ هذا ما سنحاول أن نستعرضه في هذا البحث. وبما أنه موضوع كبير وشاسع، ولا يمكن للمرء بالتالي أن يوفيه حقه في إطار بحث قصير كهذا، فقد حصرنا كلامنا في استقبال الأدب العربي الحديث، تاركين الباب مفتوحاً أمام أبحاث أخرى وباحثين آخرين. ولكن قبل أن ندخل في صلب الموضوع نجد من الضروري أن نحدد الإطار التاريخي العام، الذي تتم في إطاره العلاقات الأدبية بين العرب والألمان. فبدون تحديد ذلك الإطار سنكون عاجزين عن تفسير كثير من الظواهر التي برزت في مسار تلك العلاقات.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

□ الإطار التاريخي

يتسم العالم المعاصر، من بين ما يتسم به، بسيادة بنى متناقضة وغير متكافئة في العلاقات الثقافية الدولية. فهناك في الجانب الأول ثقافات تنجح إلى التوسع والتغلغل، ألا وهي ثقافات البلدان الصناعية، غربية كانت أم شرقية. وفي الجانب الثاني نجد ثقافات معرضة للتغلغل والغزو الثقافي الخارجي، وهذا هو شأن ثقافات المجتمعات غير الصناعية، التي درج الناس من باب التفاؤل والمجاملة على نعتها بالنامية، وهي في حقيقة الأمر متخلفة وتابعة اقتصادياً وعسكرياً وتكنولوجياً. وثقافياً. فالتبعية الثقافية وجه من أوجه تبعية شاملة، تركزت في العلاقات بين الأقطار الصناعية المتطورة وأقطار العالم الثالث.

وكما تقوم البلدان الصناعية بتصدير سلعها المادية إلى البلدان النامية، وتضع

كافة العراقيل أمام قيام الأخيرة بتصدير سلعها إلى أسواقها، فإنها تفعل شيئاً مشابهاً على صعيد العلاقات الثقافية، حيث تشجّع كل أشكال التصدير الثقافي إلى أقطار العالم الثالث، في الوقت الذي لا تُبدي فيه أي اهتمام باستيراد أية بضائع ثقافية من تلك الأقطار.

وتعكس العلاقات الأدبية بين البلدان الصناعية - بما فيها الأقطار الناطقة بالألمانية - وبلدان العالم الثالث - بما فيها البلدان العربية - تلك البنى المتناقضة السائدة في العلاقات الثقافية الدولية. فحركة التبادل الأدبي تسير في اتجاه واحد إلى حد كبير: من الأقطار الصناعية إلى الأقطار النامية، وليس العكس. وهذا ما يتجلى في واقع حركة الترجمة الأدبية على وجه الخصوص. فنظرة سريعة على «فهرس الترجمات» الذي تصدره هيئة الأمم المتحدة (Index Translatorum) وعلى بيبليوغرافيات الترجمة الأخرى، كافية لأن تدلنا على الاتجاه الذي تجري فيه الرياح. فلغات شعوب العالم الثالث نادراً ما تكون «لغات مصدر» يُترجم عنها، ولكنها غالباً ما تكون «لغات هدف» يُترجم إليها. ونادراً ما تكون آداب شعوب العالم الثالث آداباً مُرسلة، ولكنها غالباً ما تكون آداباً مُستقبلة. ذلك هو الاطار العام الذي تتم فيه العلاقات الأدبية الحديثة بين العرب والألمان، وهي علاقات تعكس بصورة عامة البنى المتناقضة وغير المتكافئة، التي تسود العلاقات الثقافية الدولية^(١).

□ المعوقات

ولئن كان استقبال الأدب الألماني في العالم العربي يعاني، كما ذكرنا، من مصاعب وسلبات كثيرة، كالعشوائية وعدم الاستمرارية وتدني النوعية الأسلوبية - الجمالية للترجمات^(٢)، فإنّ رحلة الأدب العربي إلى ألمانيا قد واجهت، ومازالت تواجه، مصاعب وعقبات أكبر وأشدّ بكثير من تلك التي واجهها الأدب الألماني في رحلته إلى العالم العربي. فالأدب الألماني لم يعانِ عربياً من نقص في الطلب أو الحاجة، لا على صعيد دور النشر، ولا على مستوى القراء. فدور النشر تشكو

باستمرار من قلة ما يعرض عليها من أعمال الأدب الألماني المترجمة إلى العربية، مما يدفعها لأن تلجأ إلى مترجمين ينقلون تلك الأعمال عن لغات وسيطة كالانكليزية أو الفرنسية، فالمترجمون الذين ينقلون عن الألمانية مباشرة لم يتمكنوا حتى من سدّ حاجة دور النشر لاصدار ترجمات عربية لأعمال الأدباء الكلاسيكيين الألمان، مثل «غوته» و«شيلر»، ناهيك عن أعمال الكلاسيكيين الحديثين، مثل «توماس مان» و«فرانتسي كافكا» و«هرمان هيسه» و«روبرت موزيل» و«هرمان بروخ» وغيرهم. (٣) أما على مستوى جمهور القراء فإنّ طبعات أعمال الأدب الألماني المعربة تنفذ بسرعة، مما يجعل دور النشر تعيد طبعها.

ولكن الوضع بالنسبة للأدب العربي المترجم إلى الألمانية يختلف من هذه الناحية كلّ الاختلاف. فاستقباله ألمانياً لا يعاني من قلة المترجمين، بقدر ما يعاني من قلة الطلبة، سواء على صعيد دور النشر أم على صعيد جمهور القراء. فدور النشر الألمانية لا تبدي حماساً كبيراً لنشر أعمال مترجمة من الأدب العربي، وذلك لأنّ الاقبال على شراء تلك الأعمال من جانب القراء سيكون ضعيفاً في تقديرها، ولن تعود عليها عملية النشر بالربح المنشود. ولعلّ أحدث مثال على ذلك مصر قائمة الأعمال الأدبية العربية، التي أوصت «ندوة برلين للترجمة الأدبية» (شباط ١٩٨٥) بترجمتها إلى الألمانية ونشرها. ولكنّ دور النشر الألمانية الكبيرة لم تبد أي استعداد للعمل بتلك التوصية، وذلك بحجة أن نسبة الأعمال المترجمة مرتفعة في برامجها، ولا مجال لنشر المزيد من تلك الأعمال.

ترى ما هي أسباب عزوف جمهور القراء الألماني عن الأدب العربي المترجم إلى الألمانية؟ يبدو أن أول الأسباب التي أدت إلى ذلك هي تلك الحواجز الحضارية الكبيرة، القائمة بين العرب والألمان، والتي تجعل الأدب العربي غريباً جداً على الأفق الفكري والجمالي للمستقبلين الألمان، بحيث يصعب على هؤلاء فهمه والاستمتاع به جمالياً. أو ليس الانسان عدواً لما يجهل، فالعالم العربي ينتمي إلى الحضارة الشرقية - الإسلامية، وهي حضارة مختلفة جذرياً عن الحضارة الغربية - المسيحية، التي تنتمي

إليها الأقطار الناطقة بالألمانية. ففي الأولى: الكحول محرم والمرأة محجبة ومحرمه كذلك خارج الأطر الشرعية، والعائلة مازالت محور الحياة الاجتماعية، التي يسود فيها نظام قيم يختلف كل الاختلاف عن نظام القيم الذي يحكم سلوك الناس في مجتمع صناعي علماني متطور كالمجتمع الألماني. ولكن بالإضافة إلى الحاجز الحضاري هذا هنالك تلك الأفكار المسبقة، والتحاملات المتوارثة تاريخياً، والصور المشوهة، التي يحملها الألمان عن الشعب العربي، والشرق الإسلامي عامة ومع أن هذه التحاملات ترجع إلى عهد الحروب الصليبية وما قبلها، فانها مازالت تفعل فعلها في وعي الألمان ولا - وعيهم الجماعي حتى اليوم، مما يجعل منها مُعيقاً إضافياً لاستقبال الثقافة العربية عموماً، والأدب العربي خصوصاً^(٤). من جهة أخرى لا يمكن انكار حقيقة أن أوضاع الأدب العربي الحديث نفسه تحول دون أن يتخطى بسهولة حدوده اللغوية والحضارية. فالقسم الأعظم من هذا الأدب لا يتسم بذلك المستوى الجمالي والفكري المتقدم، الذي يؤهله لاقتحام ساحة الأدب العالمي، كما هي الحال بالنسبة لأدب أمريكا اللاتينية، الذي تمكن من اجتياز كافة العقبات اللغوية والحضارية، ومن احتلال موقع مرموق في الأدب العالمي المعاصر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Saahit.com

□ فئات تهتم بالأدب العربي

تلك هي في رأينا أهم الصعوبات التي تعيق استقبال الأدب العربي ألمانياً. ولكن على الرغم من هذه الصعوبات والمعوقات، فإن في المجتمع الألماني فئات وأوساطاً تهتم بالثقافة العربية عموماً، وبالأدب العربي على وجه الخصوص. صحيح أنها فئات محدودة من الناحية الكمية، ولكنها مهمة جداً بالنسبة إلينا، ولابد لنا من أن نتعرف عليها، إذا أردنا أن يكون لاستقبال الأدب العربي ألمانياً قاعدة وآفاق تطور مستقبلية. ولعل أول هذه الفئات هم المستشرقون، الذين يمثل الاشتغال بالثقافة العربية وبالأدب العربي نشاطاً محترفاً بالنسبة إليها. والاستشراق الألماني عريق جداً، فهو يصدر مجلته الاختصاصية (مجلة الجمعية العربية - الألمانية) منذ أكثر من قرن ونصف القرن، وله تنظيمه العلمي، الذي هو «الجمعية الألمانية - الشرقية». وقد

شهدت أقسام الاستشراق والعلوم الانسانية نهضة كبيرة في الأعوام العشرة الأخيرة، سواء على صعيد الدارسين، أم على صعيد النشاط العلمي، وتكاد لا تخلو جامعة ألمانية من قسم للاستشراق. كما شهد الاستشراق الألماني في العقد الأخير تحولا ملحوظا على صعيد توجهاته العلمية، حيث أخذ يتعد عن «أبحاث المخطوطات»، التي شكلت فيما مضى التيار السائد فيه، وانفتح على العالم العربي الحديث والمعاصر، بمشكلاته وقضاياها الاجتماعية - الحضارية والسياسية. وقد ظهر من بين هؤلاء المستشرقين عدد لا بأس به من المترجمين، الذين نقلوا أعمالاً من الأدب العربي الحديث إلى الألمانية. وما من شك في أن لهذه الفئة دوراً أساسياً في استقبال الأدب العربي، وفي الحوار العربي - الألماني عموماً، بل لا تتصور أن تقوم لاستقبال الأدب العربي في الأقطار الناطقة بالألمانية قائمة بدونها^(٥).

أما الفئة المهمة الثانية في مضمار استقبال الأدب العربي ألمانياً، فهم أولئك الأشخاص الذين يتكون بالعالم العربي عملياً على الصعد الاقتصادية والدبلوماسية والسياحية والاعلامية والانسانية (أي الذين تربطهم زيجات أو صداقات شخصية بالعرب). وقد تهاوت هذه الفئة غير المتجانسة في العقود الثلاثة الأخيرة، وذلك نتيجة للقفزة التي شهدتها العلاقات العربية - الألمانية منذ أواسط الخمسينات، بحيث أصبح هناك عدد ضخم من الألمان، الذين لهم تجارب شخصية وعملية مباشرة مع العرب، وأصبحوا بالتالي يعرفون المجتمع العربي عن كثب. ومن الطبيعي أن يتوفر لدى قسم من هؤلاء الناس الاستعداد والرغبة في الاطلاع على بعض أعمال الأدب العربي، ولا سيما الحديث منه، وذلك في اطار سعيهم لفهم المجتمع العربي وحضارته بصورة أفضل. لذا فإن هذه الفئة تشكل قاعدة جماهيرية أساسية لاستقبال الأدب العربي الحديث ألمانياً، ولا سيما على الصعيد القرائي.

وثمة فئة ثالثة تبدي اهتماماً بالعالم العربي ثقافة وأدبا، وإن يكن لأسباب ودوافع تختلف عن دوافع الفئتين السابقتين، وأعني بهذا ذلك التيار الآخذ بالتبلور في أوساط الشباب الألماني المتنور، والذي يبدي حساسية وتعاطفاً مع العالم الثالث

وقضاياه، وذلك لاعتبارات سياسية وأخلاقية وإنسانية، لكون العالم الثالث ضحية النظام الصناعي الرأسمالي، الذي تحول إلى مركز يفرز الرأسماليات الهامشية التابعة، ويحافظ عليها بمختلف الوسائل، بما في ذلك العسكرية منها. وقد تبلور هذا التيار بصورة جلية في أوساط حزب «الخضر»، والحزب الديمقراطي - الاجتماعي، ومنظمات الشبيبة المسيحية، البروتستانتية والكاثوليكية منها على حد سواء، بالإضافة إلى التنظيمات والشخصيات اليسارية والماركسية المختلفة، التي كانت سبّاقة في تفهم مشكلات العالم الثالث، والتضامن مع نضال شعوبه، وتنظر هذه الأوساط إلى العالم العربي كجزء من العالم الثالث، وتضامنت مع حركاته الوطنية والتقدمية، وفي مقدمتها الحركة الوطنية الفلسطينية، على هذا الأساس، وقد شكّلت هذه القوى والجماعات طليعة التضامن مع الشعب الفلسطيني والدفاع عن القضية الفلسطينية، في وقت كان فيه الرأي العام الألماني خاضعاً بصورة شبه كاملة للدعاية الصهيونية، التي صوّرت إسرائيل توريثه لضحايا النازية من اليهود، وصورت العرب كخلف للنازية. ومن الطبيعي أن يكون بين هؤلاء الذين يتعاطفون مع الأمة العربية، من منطلق التضامن مع نضال شعوب العالم الثالث ضد التخلف والتبعية، أناس يهتمون بالثقافة العربية وبالأدب العربي.

أما الجمهور الألماني العادي، والذي لا ينتمي إلى الفئات والأوساط الأنفة الذكر، فقد تثير اهتمام بعض من أفراده حقيقة كون العالم العربي منطقة بترولية، تزود بلاده بالنفط، ولها بالتالي علاقة بالسيارة التي يركبها. وهو يعلم أنّ العالم العربي يمثل سوقاً هامة لتصريف منتجات بلاده، وله إذن علاقة بمكان عمله. كذلك فإن الشرق الأوسط منطقة صراع سياسي وعسكري ساخن، قد تكون له انعكاسات على السلام العالمي، وبالتالي على أمن المواطن الألماني. أضف إلى ذلك أنّ صراع الشرق الأوسط يدور بين العرب و«إسرائيل»، ذلك الكيان الذي تربطه بالتاريخ الألماني القريب علاقة شديد الاشكالية. لذا فقد تدفع «عقدة الذنب الجماعي»، التي يحس بها الألمان تجاه اليهود، وهي عقدة غدتها واستغلتها «إسرائيل» إلى أبعد الحدود، بعض هؤلاء الألمان إلى القيام بمحاولة للتعرف على الطرف الآخر في الصراع الشرق أوسطي. وفي

بعض الأحيان يصل هذا الاهتمام درجة الرغبة في الحصول على معلومات عن ثقافة العرب وأدبهم .

□ تطور حركة الترجمة

تلك هي في رأينا الفئات والأوساط، التي تمثل قاعدة اجتماعية - ثقافية لاستقبال الأدب العربي المانيًا. وقد عبّر هذا الواقع عن نفسه من خلال حركة الترجمة الأدبية، التي نشطت بصورة ملحوظة منذ أواسط السبعينات. وقد مرّ تطورها حتى اليوم بعدة مراحل، أولاها مرحلة الستينات والسبعينات، التي كان وجهها الغالب ترجمة مختارات قصصية من أقطار عربية مختلفة. وكان أوّل هذه الاصدارات مجموعة «موت السقاء. مصر في قصص أفضل أدبائها المعاصرين»، التي انتقى نصوصها وأشرف على نشرها وقدّم لها المستشرق والقاص الألماني «هرمان تسيوك»، وقد صدرت عام ١٩٦٣^(٦). أما المجموعة القصصية الثانية فهي «حمامة الجامع وقصص سورية ولبنانية أخرى». ، وقد أشرف على نشرها الصحفي السوري الأصل سامي قباني، بينما تولى التقديم النقدي «هرمان تسيوك» أيضاً، وصدرت هذه المجموعة بعد ذلك بثلاث سنوات، أي في عام ١٩٦٦^(٧). والجدير بالملاحظة في هذا السياق أن المجموعتين قد صدرتا عن دار نشر «أردمان فرلاغ» (Erdmann) في شتوتغارت، وذلك بدعم من دائرة العلاقات العامة في وزارة الخارجية الألمانية الغربية، وبالتعاون مع «دار صادر» البيروتية، التي تولّت بالمقابل نشر مختارات من القصص الألمانية المعاصرة وكتابي قراءة في الأدب الألماني^(٨). ولئن دلّ هذا على شيء، فانه يدل على أن العلاقات الأدبية المعاصرة بين العرب والألمان قد بلغت درجة من الركود، بحيث أصبح من الضروري أن تأخذ جهة رسمية ألمانية بيدها. ولا نظن أن هذه الاصدارات كانت سترى النور، لو لم يتم نشرها ضمن مثل هذا النوع من التبادل الثقافي المدعوم رسمياً.

وفي السبعينات انتقل زمام المبادرة من أيدي الألمان الغربيين إلى أيدي الألمان الشرقيين، حيث صدرت في ألمانيا الديمقراطية في الأعوام ١٩٧١ و ١٩٧٣ و ١٩٧٨

ثلاث مجموعات قصصية مختارة هي : « ١٧ قاصاً عربياً » ، باشراف وتقديم روبرت سيمون ، و(٢٢ قاصاً جزائرياً » ، باشراف وتقديم المستشرقة والناقدة الأدبية «دوريس إربنيك»^(٩) . وقد صدرت هذه الكتب ضمن سلسلة «استكشافات» التي تجاوزت في هذه الأثناء الخمسين مجلداً ، والتي تعرّف القراء الألمان بآداب الشعوب من خلال مختارات قصصية^(١٠) . أما المجموعة القصصية السادسة فهي «جمهورية فرحات ، قصص مصرية معاصرة ، وقام بالترجمة والشرح النقدي الباحث والمترجم المصري ناجي نجيب»^(١١) وقد صدرت عام ١٩٧٩ في برلين الغربية . وفي أواخر السبعينات ، وبالتحديد في عام ١٩٧٨ ، صدرت في لايبزيغ بألمانيا الديمقراطية مجموعة قصصية تختلف عن سابقتها في أنها لا تحتوي نماذج من الأدب القصصي في قطر عربي بأكمله ، بل تضم قصصاً مختارة لأديب عربي واحد ، هو في هذه الحالة نجيب محفوظ . إن عنوان هذه المجموعة هو «مسجد الحارة»^(١٢) ، وقد تولت الترجمة والتقديم النقدي مستشرقة ألمانية ديمقراطية ، سيكون لها من الآن فصاعداً شأن كبير في استقبال الأدب العربي الحديث ألمانيا ألا وهي «فيبكة فالتر» ، التي نقلت إلى الألمانية عدداً جيداً من أعمال الأدب العربي ، وساهمت من خلال أبحاثها ومقالاتها إسهاماً كبيراً في تسهيل استقبال هذا الأدب والتعريف به . وقد زودت المترجمة مجموعة «مسجد الحارة» ، التي قامت بانتقاء نصوصها ، بخاتمة طويلة ، قدّمت فيها نجيب محفوظ للقراء الألمان بصورة مكثفة ومتعمقة في آن واحد . وإذا أخذنا بعين الاعتبار جودة نوعية الترجمة ، وكون المجموعة قد صدرت ككتاب جيب عن دار نشر مرموقة هي (ركلام) ، أمكننا القول أن هذا الإصدار قد مثّل علامة مضيئة على طريق استقبال الأدب العربي الحديث ألمانياً . وفي كل الأحوال فإن «فيبكة فالتر» و«دوريس إربنيك» و«ناجي نجيب» سيلعبون اعتباراً من أواخر السبعينات دوراً أساسياً في استقبال الأدب العربي الحديث ألمانياً ، وذلك ليس من خلال الترجمة فقط ، بل من خلال التوسط النقدي - التفسيري أيضاً .

لئن كان أهمّ ما اتسمت به المرحلة الأولى من استقبال الأدب العربي الحديث في ألمانيا هو التركيز على المختارات القصصية ، التي تمثل الأدب القصصي في بعض

الأقطار العربية، فقد شهد هذا الاستقبال مع بداية الثمانينات نقلة كميّة ونوعية على حد سواء. وأهم ما تتسم به تلك النقلة هو الاقدام على ترجمة أعمال روائية، إلى جانب الاستمرار في ترجمة المجموعات القصصية. كما ظهرت بوادر تركيز على أدباء معينين، باتت أعمالهم تشكّل مراكز ثقل في استقبال الأدب العربي الحديث ألمانياً. ففي عام ١٩٨٠ صدرت في برلين (الشرقية) ترجمة ألمانية لرواية نجيب محفوظ «اللص والكلاب»، وقد تولت الترجمة والتقديم المستشرقة الألمانية «دوريس اربنك»، وصدر الكتاب في طبعة أنيقة وزهيدة الثمن.^(١٣) وبعد ذلك بعام واحد صدرت في برلين الغربية ترجمة لقصة يحيى حقي الشهيرة «قنديل أم هاشم»، وقد قام بالترجمة وزودها بشروح نقدية وافية، المترجم والباحث الأدبي المصري ناجي نجيب^(١٤)، وصدرت هذه القصة ضمن سلسلة ثنائية اللغة، تضم النصين: العربي والألماني معاً، مما جعلها مرغوبة جداً من قبل طلاب وأساتذة الاستشراق في الجامعات الألمانية، وفي العام نفسه، أي ١٩٨١، صدرت في برلين الغربية أيضاً ترجمة لقصة غسان كنفاني: «أم سعد»، وكانت قد صدرت قبل ذلك ترجمات ألمانية لبعض قصصه، وذلك ضمن مجموعات القصص المختارة التي أشرنا إليها آنفاً^(١٥). وهكذا اتضحت معالم تحوّل غسان كنفاني إلى مركز ثقل في استقبال الأدب العربي الحديث ألمانياً. فبعد مرور عامين على صدور ترجمة «أم سعد»، صدر في مدينة (بازل) بسويسرا المجلد الأول من أعمال كنفاني القصصية بعنوان: «أرض البرتقال الحزين. قصص فلسطينية ١»، وفي عام ١٩٨٤ صدر الجزء الثاني من هذه القصص وعنوانه: «عالم ليس لنا. قصص فلسطينية ٢». ^(١٦) وقد تولّى الترجمة والتقديم النقدي في الحالتين المستشرق الألماني الشاب «هارتموت فهندريش». وبذلك أصبح قسم رئيسي من أعمال غسان كنفاني القصصية في متناول القراء الألمان.

أما مركز الثقل الثاني في استقبال الأدب العربي الحديث ألمانياً فهو نجيب محفوظ، الذي تُرجمت حتى الآن ثلاث من رواياته إلى الألمانية، وهي: «اللص والكلاب»، و«ثرثرة فوق النيل» و«زقاق المدق»^(١٧)، وذلك إضافة إلى المجموعة القصصية «مسجد الحارة» وقصص أخرى صدرت ضمن عدة مختارات قصصية.

ويبدو أن استقبال نجيب محفوظ ألمانياً قد تقدم إلى درجة جعلت إحدى كبريات دور النشر الألمانية الغربية تُقدم في العام الفائت (١٩٨٦) على نشر روايته «الرص والكلاب»^(١٨). أما المترجمون الذين أنجزوا هذا التعريف بنجيب محفوظ من خلال الترجمة فهم المستشرقان الألمانيان «فيكة فالتر» و«دوريس اربنبك»، والمترجم المصري ناجي نجيب.

إلى جانب غسان كنفاني ونجيب محفوظ يمكن تبيين مركز ثقل ثالث في استقبال الأدب العربي ألمانياً، إنها الكاتبة الفلسطينية سحر خليفة. فقد صدرت في عام ١٩٨٣ ترجمة ألمانية لروايتها «الصبار»، ثم ترجمت عام ١٩٨٦ روايتها الأخرى «عباد الشمس»^(١٩). وقد أنجز الترجمة في الحالتين المستشرق الألماني «هارتموت فهندريش»، الذي زودهما كذلك بخاتمتين، يعرف فيها بالمجتمع الفلسطيني، الذي يمثل الخلفية الاجتماعية - الحضارية والسياسية لهاتين الروايتين.

ومن الملاحظ أن حركة استقبال الأدب العربي الحديث ألمانيا قد تمحورت في المقام الأول حول أدب قطرين عربيين هما: مصر وفلسطين. فبالنسبة للأدب العربي في مصر تُرجمت، إضافة إلى الأعمال التي تطرقنا إليها آنفاً، أعمال أدبية أخرى، مثل «الأرض» لعبد الرحمن الشراقوي، و«الأيام» لطف حسين، و«الشيخ الطيب» لمحمود تيمور، و«يوميات نائب في الأرياف» لتوفيق الحكيم، و«مسافر الليل» لصلاح عبد الصبور^(٢٠). أما الأدب العربي الفلسطيني فقد تُرجم منه إلى الألمانية، إضافة إلى أعمال غسان كنفاني وسحر خليفة، التي أتينا على ذكرها، أعمال للشاعرين محمود درويش ومعين بسيسو، حيث قام المترجم العربي مصطفى هيكل بنقل مختارات من شعرهما إلى الألمانية^(٢١). أما أدب الأقطار العربية الأخرى فهو غير ممثل في حركة الترجمة بنفس الدرجة. فالأدب العربي السوري ممثل بمجموعتي مختارات قصصية، صدرت أولاهما في عام ١٩٦٦، بينما صدرت الثانية عام ١٩٧٨^(٢٢) وإذا كانت هنالك مشاريع ترجمة على هذا الصعيد، فإنها لم ترَ النور بعد. أما الأدب العربي في العراق فهو ممثّل بمجموعة مختارات قصصية واحدة، صدرت عام ١٩٨٥، وقد

اختارت نصوصها وقدمت لها نقدياً المستشرقة الألمانية الديمقراطية (فيبكة فالتر)^(٢٣). وماذا عن الأدب الجزائري ؟ لقد أخذ استقبال هذا الأدب منحى مختلفاً عن ذلك الذي أخذه استقبال أدب الأقطار العربية الأخرى ألمانياً. فقد تُرجمت في أواسط الخمسينات، أي في مرحلة بلغ فيها النضال الوطني للشعب الجزائري أوجه، ثلاثية محمد ديب: «البيت الكبير» و«الحريق» و«النول»، كما تُرجمت في مطلع الستينات رواية مالك حداد «الجنسور ترقص»، ثم صدرت في أواخر السبعينات ترجمة ألمانية لرواية عبد الحميد بن هدوقة «ريح الجنوب» وقصة أحمد عكاشة «الفرار»، إضافة إلى مجموعة المختارات القصصية «٢٢ قاصاً جزائرياً»، التي أشرنا إليها في مكان سابق. ومن الملاحظ في هذا السياق أنّ كل هذه الترجمات قد تمت عن الفرنسية، حيث أشرف على نشر القسم الأعظم منها «برند شيرمر»^(٢٥) وقد صدرت كلها في جمهورية ألمانيا الديمقراطية، على خلفية تضامن هذه الدولة مع النضال الوطني للشعب الجزائري، والعلاقات الجيدة التي قامت فيما بعد بين ألمانيا الديمقراطية والجزائر المستقلة.

ولاستقبال الأدب العربي اللبناني خصوصيته أيضاً. فقد ضمت مجموعة «حمامة الجامع» قصصاً لأدباء لبنانيين، كما صدرت في عام ١٩٨٣ ترجمة ألمانية لرواية الأديب اللبناني توفيق يوسف عواد: «طواحين بيروت»، وقد أنجزت الترجمة وقدمت لها نقدياً المستشرقة «فيبكة فالتر»^(٢٥) ولكن لبنان يمثل أيضاً في شخص أديبه الكبير جبران خليل جبران، الذي نُقل العديد من أعماله إلى الألمانية، وقد شهدت تلك الأعمال رواجاً كبيراً، بحيث يمكن للمرء أن يتحدث عن «موجة جبران» في الأقطار الغربية الناطقة بالألمانية، وإن كان هنالك من ينفي عن جبران صفة القومية، وينكر صلته بالعالم العربي مجتمعاً وثقافة، ليرى فيه أديباً عالمياً يسمو على كلّ أدب قومي، وثقافة قومية.^(٢٦)

أما بالنسبة للأدب العربي في الأقطار الأخرى فإن الأدب المغربي يمثل بروايتي «الحضارة يا أماه» لدريس شرايبي، و«الخبز العاري» لمحمد شكري^(٢٧). وأخيراً فإن

السودان ممثل برواية طيب صالح «عروس الزين»، التي نقلها إلى الألمانية المستشرق الألماني الغربي شتيفان رايشموت^(٢٨). ولكن ماذا عن الأدب العربي في باقي الأقطار العربية، الأردن والكويت والسعودية واليمن ودول الخليج العربي وتونس وليبيا، إنه لبالغ الأسف غائب بصورة شبه كاملة عن حركة استقبال الأدب العربي ألمانياً.

ولا يقتصر عدم التوازن على مسألة تمثيل الأدب العربي في الأقطار العربية المختلفة، بل يشمل كذلك الأجناس الأدبية. فقد اقتصر هذا الاستقبال حتى الآن على القصة القصيرة والرواية، بينما أهملت أجناس أدبية أخرى، ولاسيما الدراما والشعر الغنائي. ولهذا الوضع أسبابه التي يمكن فهمها. فالأجناس القصصية تصلح للترجمة أكثر من الدراما، لأن تجسيدها استقبالياً يكون من خلال المطالعة، ولا يحتاج إلى العرض على خشبة المسرح، كما هي الحال بالنسبة للنصوص الدرامية، التي تتمثل خصوصيتها في قابليتها لأن تُمثَل وتُعرض مسرحياً. وإذا كان العثور على الناشر من الصعوبة بمكان، فما بالك بالنسبة للعثور على المسرح، الذي يقدم نصاً درامياً عربياً، يستبعد أن يتفاعل معه الجمهور الألماني؟ كذلك فإنّ للنصوص القصصية، ولاسيما الروايات، قيمة إعلامية كبيرة، فهي تزود القارئ بمعلومات وفيرة عن المجتمع المرسل وحضارته، وهذه وظيفة أساسية من وظائف العمل الأدبي الأجنبي. أما ترجمة الشعر فلها إشكالياتها الضخمة، وفي مقدمتها ارتباطه الوثيق باللغة، وتباين الأنظمة العروضية. لذا فهو يفقد القسم الأعظم من تأثيره الجمالي نتيجة للترجمة، ويصبح استقباله عملية محدودة الجدوى، اللهم إلا إذا كانت الترجمة إعادة نظم. وفي كل الأحوال لم تقم محاولات كثيرة لترجمة الشعر الغنائي العربي إلى الألمانية^(٢٩).

جرت محاولات عديدة لتصحيح مسار حركة استقبال الأدب العربي في ألمانيا، وقد كانت آخرها، وربما أهمّها، «ندوة برلين حول الترجمة الأدبية»، (شباط ١٩٨٥)، التي أسفرت عن وضع قائمة بالأعمال الأدبية العربية الجديدة بأن تُنقل إلى الألمانية. وقد عُرضت تلك القائمة على دور النشر الألمانية الكبرى، ولكنها لم تبدِ أيّ تحمس لهذه المقترحات، بل ولم تصدر عنها أية ردود فعل إيجابية. وها نحن نجد أنفسنا وجهاً

لوجه أمام إحدى المعضلات الرئيسية لاستقبال الأدب العربي الحديث ألمانياً، ألا وهي مشكلة الناشر. ففي جمهورية ألمانيا الديمقراطية، حيث دور النشر ملك للدولة، لا توجد مشكلة كبيرة، فنشر أعمال من الأدب العربي الحديث يندرج في سياق سياسة نشر أومية التوجه، تسعى إلى تعريف القاريء الألماني بثقافات وآداب الشعوب الأخرى، خدمة لقضية التفاهم والتضامن بين الشعوب. وبما أن ألمانيا الديمقراطية تقيم علاقاتها مع العالم العربي انطلاقاً من رؤية أيديولوجية معروفة، فقد أقامت علاقات وثيقة مع القوى التقدمية العربية، ومع حركة التحرر الوطني الفلسطينية. ضمن هذا السياق يكون من الطبيعي أن تعتمد دور النشر في ألمانيا الديمقراطية على نشر أعمال أدبية عربية، تعبر عن فكر تلك القوى ومواقعها الجمالية. ولعل أوضح مثال على ذلك نشر أعمال من الأدب الجزائري في وقت مبكر جداً، كان الاستعمار الفرنسي يسعى فيه لطمس الهوية الحضارية للشعب الجزائري بصورة كاملة. ولا نشك لحظة في أن نشر تلك الأعمال قد تم من باب التضامن مع الثورة الجزائرية. وقد تكرر هذا النوع من التضامن من ثورة ٢٣ يوليو المصرية ومع الثورة الفلسطينية. ولكن ضمن هذا الخط العام، المتمثل في تشجيع ترجمة ونشر ما هو تقدمي ووطني من الأدب العربي الحديث، يلعب المترجمون أنفسهم دوراً حاسماً في انتقاء الأعمال الأدبية المرشحة للترجمة، ناهيك بالطبع عن دورهم في نقل تلك الأعمال إلى الألمانية. فالمترجمون الألمان الديمقراطيون هم في الوقت نفسه أخصائيون، تأخذ دور النشر باقتراحاتهم، بل وتعتمد عليهم في انتقاء الأعمال التي تكلفهم فيما بعد بترجمتها. فهم متضلعون في الأدب العربي، ويعرفون أكثر من غيرهم ما هي الأعمال التي تصلح للترجمة. لذا نجد أن الاختيار يعكس ذوق المترجم وتقديره في المقام الأول. ومن الأمثلة الواضحة على ذلك ما اختارته المترجمتان «فيكة فالتر» و«دوريس اربنيك» من أعمال أدبية. فروايتا «اللص والكلاب» و«طواحين بيروت» لا تمتلكان في إطار الرواية العربية المعاصرة تلك الأهمية التي تجعلهما جديرتين بتجاوز النطاق المحلي. وما من شك في أن وقوع الاختيار عليهما للترجمة إلى الألمانية قد جاء نتيجة لتقدير شخصي من قبل المترجمين، ولا يتطابق بالضرورة مع تقييم هذين

أما في ألمانيا الغربية، حيث لدور النشر حساباتها التجارية في المقام الأول، فقد أحجمت دور النشر الكبيرة، والتي تنشر سنوياً مئات الأعمال الأدبية الأجنبية، عن نشر أي عمل من أعمال الأدب العربي الحديث. ولكن هل الاعتبارات التجارية مسؤولة وحدها عن ذلك ؟ أظن أن وراء الأكمة عوامل واعتبارات أخرى، منها التحاملات التاريخية الموروثة، التي تطرقت إليها في مكان آخر من هذا البحث. ولكن لا أستبعد أن يكون من بين هذه العوامل ما اصطلاح على تسميته بـ «الموالة للسامية»، التي تمثل الوجه الآخر لما يسمى بـ «العداء للسامية». فالاتجاه الموالي للسامية قوي جداً في أوساط الناشرين والمثقفين عموماً، وهو أمر له أسبابه التاريخية القريبة، وقد نشأ كرد فعل على «معاداة السامية»، التي تتصف بها الأيديولوجية النازية. أظهرت الأحداث التي جرت بمناسبة محاولة عرض مسرحية المخرج والكاتب المسرحي الشهير رايزف. فاسبيندر (R. W. Fassbinder): «القائمة المدينة الموت» (Der Muell, die Stadt.. أن الأوساط الموالية للسامية تمتلك في ألمانيا الغربية ما يشبه السلطة الرقابية في مجال الثقافة^(٣٠). ومن المعروف أن الحركة الصهيونية تغذي التيار الموالي للسامية، وتوظفه سياسياً، كما حدث في مناسبات عديدة، منها الحملة الإعلامية والشعبية، التي سبقت إقامة علاقات دبلوماسية بين ألمانيا الغربية وإسرائيل في أواسط الستينات. وما من شك في أن التيار «الموالي للسامية» في ألمانيا الغربية يعادي العرب علناً أو ضمناً، ويمثل إحدى الخلفيات الرئيسية لإحجام دور النشر الألمانية الكبرى عن نشر أعمال من الأدب العربي الحديث، في الوقت الذي أقدمت فيه على نشر العديد من الأعمال التي تنتمي إلى آداب أمريكا اللاتينية وإفريقيا والشرق الأقصى وسواها من الآداب، التي لا يوجد ضدها ما يمكن تسميته «فيتو صهيوني». فالأدب العربي يعاني في ألمانيا الغربية مما يشبه الحصار أو المقاطعة، التي ساعد على انجازها بشكل غير مباشر موقف قطاعات كبيرة من الاستشراق الألماني. فقد انصرفت تلك القطاعات بصورة كاملة لتحقيق المخطوطات العربية القديمة، ولوضع الأبحاث التاريخية واللغوية والحضارية، التي تدور حول «العصر الذهبي»

للعرب والمسلمين، بينما تجاهلت حاضراً الأمة العربية ومشكلاتها المعاصرة. وبعنجهية أكاديمية قلَّ أن نجد لها مثيلاً، قام الاستشراق التقليدي في ألمانيا باطلاق حكم الاعداد على الحاضر والمستقبل العربيين، وذلك باسم «الماضي التليد».

حيال هذا الوضع لم يعد هنالك بدٌّ من أن يقوم بعض المثقفين الألمان التقدميمين، يساندهم بعض العرب العاملين في الميدان الثقافي والاعلامي؛ بمبادرات لفكّ الحصار عن استقبال الأدب العربي الحديث ألمانياً. وكانت أولى تلك المبادرات تأسيس «المكتبة العربية» في برلين الغربية، ودار نشر صغيرة أطلقوا عليها تسمية «شجرة الزيتون» (Verlag Olivenbaum) ثم أسست فيما بعد دار نشر أخرى، كان لها نشاط أوسع، هي «اديتسون أورينت». (Edition Orient)، وقد نجحت هذه الدار في نشر عدد لا بأس به من أعمال الأدب العربي الحديث مترجمة إلى الألمانية، وكان أفضل ما قامت به هو اصدار سلسلة «ثنائية اللغة»، تورد النص في صيغته الألمانية والعربية. وقد لعب المترجم ناجي نجيب دوراً أساسياً في هذه التجربة، حيث اضطلع بنقل معظم الأعمال الصادرة ضمن تلك السلسلة إلى الألمانية.

شجّع النجاح النسبي الذي لاقته تجربة برلين الغربية دور نشر صغيرة أخرى على إدخال أعمال من الأدب العربي الحديث في برامجها، وفي المقدمة من تلك الدور دار نشر سويسريتان هما: «لينوس» (Lenos) و«أونيونس فـرلاغ» (Unionsverlag)، اللتان تعمل فيهما بعض الشخصيات التقدمية، المعروفة بتضامنها مع النضال العربي عموماً، ومع الحركة الوطنية الفلسطينية على وجه الخصوص، مثل «فالتر هولشتاين»، صاحب الكتاب الشهير: «لا سلام حول إسرائيل»، و«الكسندر فلورس»، مؤلف كتاب: «القومية والاشتراكية في المشرق العربي»^(٣١). فقد صدرت عن دار «لينوس» قصص غسان كنفاني في عدة أجزاء، وصدرت عن «أونيونس فـرلاغ» روايتا سحر خليفة: «الصبار» و«عباد الشمس»، إضافة إلى روايات عربية أخرى هي: «زقاق المدق» و«الحضارة يا أماء» و«يوميات نائب في الأرياف» و«طواحين بيروت»، الأمر الذي يدل على أنّ هذه الدار قد أحرزت حالياً قصب

السبق في نشر الأدب العربي الحديث المرتجم إلى الألمانية. ومن الملاحظ أيضاً في هذا السياق أن قسماً كبيراً مما نشرته هاتان الداران، قد أنجز من قبل المستشرق الشاب «هارتموت فهندريش»، الذي يعمل مدرسا للغة العربية في جامعة «زيورخ». وقد أنجز هذا المترجم في فترة قصيرة نسبياً، ما لم ينجزه مترجم ألماني آخر على صعيد استقبال الأدب العربي الحديث ألمانياً.

ولكن المسألة لا تقاس بالكم فقط، فمقياس النوعية يفوقه أهمية في حالة الترجمة الأدبية، إذ إن نجاح استقبال الأعمال الأدبية الأجنبية، يتوقف على تلك النوعية إلى حد بعيد. وعلى هذا الصعيد لابد من الاعتراف بأن المترجمين الألمان، قد أنجزوا بصورة عامة ترجمات رصينة، وذات نوعية أسلوبية وجمالية جيدة. صحيح أن لكل من هؤلاء المترجمين أسلوبه وطريقته الخاصة في الترجمة، وأن هنالك بالتالي فوارق في مستوى الإنجاز الترجمي. وهذه مسألة لا نستطيع الدخول في تفصيلاتها، لأنها تحتاج إلى أبحاث مستقلة، ولكن يمكننا القول أن تلك الترجمات تتحلّى إجمالاً بنوعية أسلوبية وجمالية رفيعة، وليس بينها أية ترجمة مشوهة أو رديئة، كما هي الحال في العديد من ترجمات الأدب الألماني إلى العربية. هذه شهادة حق ندلي بها إنصافاً وتقديراً لجهود هؤلاء المترجمين، الذين شقوا نيابة عنا وعن المؤسسات الثقافية العربية، في ظل ظروف بالغة الصعوبة، طريق استقبال الأدب العربي الحديث، في منطقة كانت شبه محظورة عليه، فأسدوا بذلك للعرب خدمة ثقافية لا تُقدر بثمن. فلولاً الجهود المضنية التي بذلها هؤلاء المترجمون، لما عرف الناس في البلدان الناطقة بالألمانية أدباً عربياً حديثاً على الإطلاق، ولتكرست في أذهان أولئك الناس تلك الصورة، التي ما انفكت الصهيونية منذ «هرتزل» تحاول طبعها في أذهان الأوروبيين: صورة أن العرب «شعوب بربرية آسيوية»، في وسطها «قلعة للحضارة» هي «إسرائيل».

وما يكسب ذلك النشاط الترجمي أهمية إضافية، كونه قد تمحور حول الأدب العربي الفلسطيني بالذات، أي أدب ذلك الشعب العربي، الذي جهدت الصهيونية

لطمس وجوده بأكمله، بما في ذلك وجوده الحضاري والثقافي، فمن خلال تلك الترجمات الأدبية، عرفت الشعوب الناطقة بالألمانية، أنَّ للفلسطينيين أدباً راقياً، يعبر عن همومهم وتطلعاتهم ونضالهم. وفي تقديرنا فإن كل ترجمة من هذه الترجمات الأدبية، تعادل في تأثيرها الثقافي - السياسي أطناناً من تلك المنشورات الدعائية، التي صيغت بأسلوب خطابي يجعلها لا تقنع إلا من سبق واقتنع. فالأعمال الأدبية، باعتبارها أعمالاً لغوية - فنية، لا تصل العقول فقط، بل تفتح القلوب أيضاً. وهذا هو سر ذلك الدور الفعال، الذي تلعبه الترجمة الأدبية في تعبيد الطريق للتضامن مع الشعوب التي تناضل في سبيل تحررها الوطني والاجتماعي، وفي إقامة جسور التفاهم والصداقة بين أمم تفصل بينها حواجز الجغرافيا والتاريخ والحضارة واللغة.

□ التقديم النقدي

لئن كانت نوعية الترجمة عاملاً حاسماً في نجاح استقبال العمل الأدبي الأجنبي، فهناك عامل آخر، لا يجوز التقليل من أهميته، ألا وهو التوسُّط النقدي والتفسيри. فمتلقي العمل المترجم لا يعرف الكثير، وربما لا يعرف شيئاً على الإطلاق، عن الخلفيات الاجتماعية - الثقافية والتاريخية وعن السياق الأدبي لهذا العمل. لذا فهو بحاجة ماسة إلى مساعدة الناقد، الذي تتمثل مهمته في أن يقدم للمتلقي معلومات كهذه. وكثيراً ما يضطلع المترجمون أنفسهم بهذه الوظيفة، نظراً لأنهم يعرفون العمل الأدبي المترجم جيداً، ويُفترض أنهم يحيطون بخلفياته الاجتماعية - الثقافية والأدبية. وقد وضع المترجمون الألمان بالفعل مقدمات أو كلمات ختامية لما ترجموه من أعمال الأدب العربي الحديث، وجاءت مقدماتهم هذه على قدر كبير من الجودة. فهي تنم عن إحاطة عميقة، لا بالعمل المترجم وكاتبه فقط، بل بالأدب العربي والتاريخ العربي عموماً. وهذه ملاحظة تنطبق على كل المترجمين الألمان، سواء كان هذا المترجم المستشرق «فيكة فالتر»، التي لها كتابات نقدية كثيرة وعميقة حول الأدب العربي الحديث، أم المستشرق «هارتموت فهندريش»، الذي يمارس، إضافة إلى الترجمة، تقديم الأدب العربي الحديث نقدياً في الاذاعة والصحف، أم المستشرق «دوريس

إربنك»، وهي باحثة في الأدب العربي المعاصر. ومن هذه الناحية فإن الأدب العربي محظوظ، وذلك لأن ناقله إلى الألمانية ليسوا مجرد مترجمين، بل هم في الوقت نفسه مستشرقون مختصون، يمتلكون، إضافة إلى الكفاءة اللغوية والأسلوبية، إحاطة ممتازة بالثقافة العربية، وبالأدب العربي ككل.

ومادما بصدد الحديث عن التوسط النقدي فلا بد لنا من الإشارة إلى أن لبعض المستشرقين الألمان، دراسات هامة في الأدب العربي الحديث، وهي إسهامات تستحق أن تُترجم إلى العربية، أو أن تُقدّم للقراء العرب ملخصات عنها. ولحسن الحظ صار هنالك عدد لا بأس به من المستشرقين اللامعين، الذين يهتمون بالأدب العربي المعاصر، ويكتبون حوله، أذكر منهم «فريتس شتيبان» (Fritz Steppat)، رئيس معهد الاستشراق والدراسات الإسلامية في جامعة «برلين الحرة»، و«شتيفان فيلد» (Stefan Wild)، رئيس معهد الاستشراق بجامعة «بون»، والمشرف على إصدار مجلة «عالم الإسلام» (Wel des Islam)، و«فيرنانه» (Werne Ende) أستاذ الأدب العربي والإسلاميات بجامعة «فرايبورغ»، «هلموت بويتسين» (Helmut Bopzin) أستاذ اللغة العربية وآدابها بجامعة «ارلانغ»، وأحد المشرفين على إصدار «مجلة اللسانيات العربية» (Zeitschrift Fure Arabisch Linguistik) وديتر بيلمان (Dieter Bellmann)، أحد كبار المستشرقين في جمهورية ألمانيا الديمقراطية،.. طبعاً بالإضافة إلى المستشرقين المترجمين «فيبكة فالتر» و«دوريس إربنك». ولا يتسع المجال هنا للتطرق إلى ما أنجزه هؤلاء المستشرقون المنفتحون على الثقافة العربية الحديثة من أبحاث ودراسات هامة. لذا فاني أكتفي بالإشارة إلى إحدى تلك الدراسات وأبرزها، ألا وهي كتاب المستشركة الألمانية «روتراود فيلاندر» (Rot-raud Wielandt): «صورة الأوروبيين في الأدب القصصي والمسرحي الحديث عند العرب»، وهي دراسة ضخمة، تقع في (٦٥٠) صفحة، تستقصي فيها المؤلفات مكوّنات وتطوّر صورة الأوروبيين في الأدب العربي الحديث من ١٨٦٠م إلى ١٩٨٠م. وتبيّن لنا الباحثة بدقة وتفصيل شديدين، واستناداً إلى قاعدة هائلة من الوثائق الأدبية، أن صورة الأوروبيين في الأدب العربي، ليست أقلّ تشويهاً من صورة

العرب في الأدب الأوروبية. وقد حُلّت المستشرق «فيلاندت» الخلفيات التاريخية لتلك الصورة المشوهة، وفي مقدمتها التهديد الاستعماري الأوروبي، وخلصت إلى أنه «إذا أراد الأوروبيون» جدياً أن يضعوا أساساً سليماً للتفاهم مع العرب في المستقبل، فعليهم أن يكفّوا عن التكبر السياسي والاستعلاء الثقافي، وكلاهما كانا فيما مضى ركيّزة للاستعمار المقيت^(٣٢). ولئن كانت هنالك نتائج عملية تترتب على حقيقة الصور المشوهة المتبادلة بين العرب والأوروبيين، ففي مقدمة تلك النتائج، ضرورة أن يلتقي علماء الأدب المقارن من أوروبيين وعرب، ليتدارسوا، ومن منطلق إنساني وأُمّمي، تلك الصور المشوّهة، تمهيداً لتصحيحها. على هذا الشكل يمكن أن يساهم علم الأدب المقارن في إزالة سوء التفاهم، وفي تعزيز الصداقة والتضامن بين الشعوب. وقد تطرقنا إلى دراسة السيدة «فيلاندت» نظراً لأهميتها الفائقة، وحساسية الموضوع الذي تعالجه، ولكن في مؤلفات المستشرقين الألمان دراسات كثيرة، تستحق أن نأخذ علماً بها. لذلك نرى أن حصر وتقييم تلك الأبحاث والدراسات، بغية الاستفادة منها، أو الردّ على ما يرد في بعضها من أخطاء أو مغالطات، يمثّل مهمة علمية ملحة، وأحد الأشكال الرئيسية للعمل الثقافي العربي في الخارج، وجزءاً جوهرياً من الحوار بين العرب والألمان (الأوروبيين).

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

□ خلاصة واستنتاجات

إذا استذكرنا ما تُرجم إلى الألمانية من أعمال الأدب العربي الحديث، نجد أنه محدود من حيث الكمية، وأنّ هنالك قصوراً لا يمكن تجاهله. فما تُرجم حتى الآن، لا يتعدّى كونه جزءاً يسيراً من الأعمال الأدبية الجديرة بالترجمة. أو ليس من المستغرب ألا نجد في عداد الأدباء، الذين تُرجمت بعض أعمالهم إلى الألمانية، كاتباً لحناً مينا، وسعد الله ونوس، ناهيك عن عبد الرحمن منيف، وجبرا ابراهيم جبرا، وصنع الله ابراهيم، وسواهم من أعلام الأدب العربي المعاصر؟ ولكن مع أن التقصير ملحوظ، فإن التقدم الذي طرأ على استقبال الأدب العربي الحديث ألمانياً في السبعينات والثمانينات ملحوظ بوضوح أيضاً. فقد صدر في السبعينات ضعف ما صدر في

الستينات، وصدر في النصف الأول من الثمانينات ضعف ما صدر في السبعينات، من أعمال أدبية عربية مترجمة إلى الألمانية. وبينما كانت الأعمال في الستينات والسبعينات تُترجم عن لغات بسيطة بالدرجة الأولى، أصبحت في الثمانينات تُترجم عن العربية مباشرة. وهذا تقدم كبير، إذا أخذنا بعين الاعتبار أنّ الأعمال الأدبية تفقد الكثير من صفاتها الأسلوبية والجمالية، إذا تُرجمت مرة واحدة، فما بالك بها إذا ترجمت مرتين؟ والتقدم واضح أيضاً على صعيد التوسّط النقدي - التفسيري. فما كتب عن الأدب العربي الحديث في العقد الأخير، يعادل أضعاف ما كُتب عنه سابقاً، ويفوته من حيث الدقّة والعمق.

ولكنّ الجدير بأن نؤكّد عليه مرة أخرى، هو أنّ هذه النهضة التي شهدناها استقبال الأدب العربي الحديث في ألمانيا مؤخراً، قد تمت بمبادرات وجهود ألمانية بحثة (على الرغم من مشاركة المترجمين العربيين ناجي نجيب ومصطفى هيكمل فيها)، ودونما مساعدة من أية مؤسسات رسمية عربية، مع أنّ للعرب مصلحة ثقافية كبرى في أن يُترجم أدبهم إلى اللغات الأجنبية عموماً، وإلى الألمانية بالذات، وهذا يدل على تخلف الوعي الرسمي العربي لأهمية العمل الثقافي الخارجي، ولكانة الترجمة الأدبية ضمن ذلك العمل. وكم كان حزيناً بتلك المؤسسات أن تمّدد يد العون المعنوي والمادي لأولئك المترجمين والباحثين الألمان (والأجانب)، الذين ينقلون إلى شعوبهم، عبر الترجمة والنقد الأدبيين، صورة صادقة عن المجتمع العربي وحضارته وقضاياها. وأوّل ما يجدر بالعرب أن يفعلوه على هذا الصعيد، هو أن يأخذوا علماً بما أنجزه وينجزه هؤلاء من ترجمات وأبحاث نقدية، فذلك هو أضعف الإيمان. فإن أرادوا ألا يكتفوا بذلك، فبإمكانهم أن يوطدوا علاقتهم مع هؤلاء الناس، وأن يساعدوهم على متابعة ما يستجد في العالم العربي على صعيد الثقافة والأدب، وذلك بأن يمدوهم بالكتب والمجلات التي تضعهم في صورة التطورات الجديدة. أمّا إذا شاؤوا أن يكونوا أكثر كرمًا (والكرم شيمة عربية أصيلة)، فباستطاعة المؤسسات العربية المعنية (وبالتحديد الجامعات ووزارات الثقافة والاعلام واتحادات الكتاب والأدباء)، أن تدعو أولئك المترجمين والباحثين الألمان (والأجانب)، الذين لهم إنجازات ملموسة على صعيد

العلاقات الأدبية بين العرب والألمان، لزيارة العالم العربي، والتحاور مع أدبائه ومثقفيه، والتعرف على واقعه الاجتماعي والثقافي عن كثب. ولا نستثني على هذا الصعيد إمكانية تقديم الدعم المادي لدور النشر التي تصدر عنها أعمال مترجمة من الأدب العربي، وذلك من خلال شراء عدد جيد من النسخ، التي يمكن أن تُوزَّع كهدايا على ضيوف العالم العربي الناطقين بالألمانية. فهذه وسيلة من وسائل التشجيع التي يتبعها الكثير من الدول، التي يهّمها أن تُستقبل ثقافتها في الخارج بصورة أفضل. ترى ألا يهّمنا ذلك أيضاً، أوليس القيام بعمل ثقافي خارجي إيجابي أجدي من التباكي على الغزو الثقافي الذي نتعرض له ؟ ولماذا لا ندفع عن ثقافتنا أخطار التغلغل، وذلك بأن نتحرك إيجابياً، فنباشر التغلغل الثقافي المضاد، أوليس الهجوم أفضل سبيل للدفاع ؟

الهوامش :

- (١) بخصوص البنى المتناقضة في العلاقات الثقافية الدولية راجع الفصل الأول من كتاب : B. Tibi (1981).
- (٢) راجع بهذا الخصوص دراستنا : A. Abboud (1984).
- (٣) صدرت مؤخراً ترجمة عربية لرواية (هيسة) : «سيد هارتا»، وقد أنجزها عن الانكليزية ممدوح عدوان (عمان ١٩٨٦). كما ترجم سامي الجندي مجموعة (كافكا) القصصية : «سور الصين» عن الفرنسية (بيروت ١٩٨٤).
- (٤) لهذا السبب دعونا بإلحاح إلى دراسة الصور المتبادلة بين العرب والألمان، كخطوة نحو إزالة معيقات التفاهم العربي الألماني. ولحسن الحظ أخذ بعض الباحثين العرب والألمان يهتمون بهذا الموضوع، وكانت ثمرة هذا الاهتمام صدور عدة دراسات نذكر منها الدراسة الرائدة، التي وضعتها المستشرقة الألمانية (روتراود فيلاندرت) حول صورة الأوروبين في الأدب العربي الحديث، وأطروحة الدكتوراه التي تقدم بها سامي مسلم حول صورة العرب في صحافة ألمانيا الاتحادية (بيروت ١٩٨٥).
- (٥) للمستشرقين الألمان عدة منابر علمية رفيعة المستوى أبرزها : «مجلة الجمعية الألمانية - الشرقية للمستشرقين الألمان» و«Zeitschrift der deutschen-morgenländischen Gesellschaft» و«مجلة عالم الإسلام» و«Welt des Islam» و«مجلة اللسانيات العربية» «Zeitschrift fuer arabische Linguistik»، كما يصدر عن عدة سلاسل دراسات رصينة. وللمستشرقين الألمان مؤتمرهم العلمي، الذي يُعقد دورياً، وقد

النّام المؤتمّر الثاني والثلاثون في آب من عام ١٩٨٦ في مدينة (هامبورغ).

H. Ziock (Hg.), 1963. (٦)

S. Kabbani (Hg.), 1966. (٧)

(٨) هذه الكتب هي: «قصص ألمانية حديثة» (بيروت ١٩٦٦) و«صفحات خالدة من الأدب الألماني» (بيروت ١٩٧٠) و«ألوان من الأدب الألماني» (بيروت ١٩٧٤) و«ألمانيا والعالم العربي» (بيروت ١٩٧٤). وقد عرّب الكتب الثلاثة الأخيرة وقدم لها الدكتور مصطفى ماهر.

B. Schirmer (H.g), 1973; R. Simon (Hg.), 1971; D. Erpenbeck (Hg.), 1978. (٩)

(١٠) كنا قد اقترحنا على اتحاد الكتّاب العرب إصدار سلسلة مشابهة، تعرّف القراء العرب بالشعوب الأخرى عبر مختارات من آدابها.

N. Naguib (Hg.), 1979 (١١)

N. Mahfuz, 1978. (١٢)

N. Mahfuz, 1980 (١٣)

Y. Hakki, 1981 (١٤)

G. Kanafani, 1981 (١٥)

Ders. 1983; 1984; 1985 (١٦)

Ders. 1986b

N. Mahfuz, 1983; 1986 (١٧)

T. Hussain, 1962/ 1985. (١٨)

S. Khalifa, 1983; 1986 (١٩)

T. al-Hakim, 1982; S. Abd- Assabur, 1982; M. Taimur, 1961 (٢٠)

M. Bessiso, 1982; M. Darwisch, 1979 (٢١)

D. Erpenbeck (Hg.), 1978 (٢٢)

W. Walter (Hg.), 1985. (٢٣)

A. Akkche, 1978; A. Benhedouga, 1977; M. Dib, 1956 a; Ders. 1956b; Ders. 1959; M. (٢٤)
Haddad, 1961

T. Y. Awwad, 1983 (٢٥)

(٢٦) أعمال جبران المترجمة إلى الألمانية كثيرة، نكتفي هنا بذكر اثنين منها هما: J. Jh. Jibran, 1979; 1984.

M. Choukri, 1986; D. Chraibi, 1985. (٢٧)

T. Saleh, 1983 (٢٨)

(٢٩) من هذه المحاولات القليلة ألمنة قصائد مختارة لمحمود درويش ومعين بسيسو، على يد (يوهنا) مصطفى هيكل، وما ترجمه ناجي نجيب إلى الألمانية من قصائد متفرقة، صدرت في أعداد مختلفة من مجلة «فكر وفن».

[illegible]

بمّ لہ: ودید ط
ترجمہ: محمود منہا
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البیان - ۱۲۲ -

يمكننا أن نلاحظ في المقام الأول أن الأطفال في «مرتفعات وذرغ» كالأطفال في أسرة بروني قد تركوا ليُعنوا بأنفسهم في بداية الحياة دون أن يلقوا حب الأمهات أو حمايتهن. إن كاثرين إيرنشولم تكن قد أتمت الثامنة عندما ماتت أمها؛ وولادة كاثيري لينتون تزامن مع موت أمها؛ وأم هيرتون تموت في سنة مولده؛ وهيكليف تيّم وهو في السابعة. وحتى الأطفال الذين يتلقون الرعاية الأمومية في طفولتهم لا ينعمون بها طويلاً بعد أن يبلغوا سن الرشد. فيفقد لينتون هيكليف أمه قبل أن يتم الثالثة عشرة من عمره - ولاشك أن لينتون يظل طفلاً طوال حياته - وتيّم إيزيلا لينتون وهي في الرابعة عشرة من عمرها. والاستثناءان الوحيدان - وهما غير مهمين - هما هندلي إيرنشو وإدغار لينتون، اللذان يكونان في السادسة عشرة والثامنة عشرة على التوالي عندما تموت أم كل منهما (وحتى أم كل منهما لا تبدو «أمومية» جداً).^(١)

والأطفال المحرومون من أمهاتهم^(٢)، يجدون أنفسهم في صراع البقاء الضاري مع البالغين المفعمين بالعدوانية الذين يبدون وقد تملكتهم الرغبة في قتلهم أو تشويههم. ومن الحلم الذي رآه لوكوود حول جذب معصم «الطفلة - الشبح» كاثرين إلى حافة النافذة المثلثة، إلى بتهاج هيكليف بالقضاء على حياة ابنه سريع النمو، تمثل الرواية عدداً وافراً من الانحرافات الملحة على موضوع قتل الأطفال المروّع. وعندما يؤق بهيكليف وهو صبي إلى منزل إيرنشو فإن رد الفعل الأول عند مسز إيرنشو هو أن «تطوح به خارج الأبواب». في تلك الليلة تقوم حتى نلي دين اللطيفة رقيقة الفؤاد^(٣) بوضعه على منبسط السلم آملة «أن يكون في الغد قد اختفى» (الفصل الرابع). بعد ذلك يقبض عليه المستر لينتون العجوز متلصصاً عليه ومعه كاثرين قرب ثرشكروس غرانج فيهتف على التو: «إنه مجرد صبي . . أليس من الرحمة بالبلاد أن نشنقه فوراً؟ . .» وتطلق إيزابيلا هذه العبارة بلهجتها الطفولية: «شيء رهيب! ضعه في القبو، يابابا» (الفصل السادس).

ويعيش الطفل هيرتون إيرنشو في خطر أكبر. والدافع الأول عند هندلي عندما

يكون مغموراً هو أن يقتل ابنه، الذي تخفيه نلي دين على الدوام. وفي وقت ما ينقد هيثكليف هيرتون مصادفة من السقوط، ولكن الخطأ أثاره إلى حد أنه «لو كان المكان مظلماً. . لحاول إصلاح الخطأ بتحطيم جمجمة هيرتون على درجات السلم» (الفصل التاسع). وفي وقت لاحق تملك هيثكليف رغبة جامحة في أن «يلوي» حياة هيرتون، ويقول: «سنرى إن كانت الشجرة لن تنمو معوجة كالأخرى» (الفصل السابع عشر)، ونلي دين تعتقد أن «التربة» الطبيعية لهيرتون قد تثمر «محصولاً خصباً» دون أن يتعرض لهذه الإعاقة المتعمدة.

ويفلح هيرتون بطريقة ما في البقاء على قيد الحياة، إلا أن ليتون هيثكليف يغذبه أبوه تعذيباً بطيئاً حتى الموت بعد أن سيطرت عليه الرغبة في قتله: «لو ولدت في مكان فيه القوانين أقل صرامة والأذواق أقل أناقة، لسليت نفسي بتقطيع أوصال هذين الاثنين (ليتون وكاثي) حين تقطيعاً بطيئاً، وجعلت من ذلك لهو المساء.» (الفصل السابع والعشرون).

وحتى في ثرشكروس غرانج، حيث لا يتوجب على الأطفال أن يجسوا أنفاسهم خشية أن يقتلوا، فإن القلق على سعادتهم شاذ والمشاعر الأمومية ليست قوية. وكاثي هي لدى ولادتها طفلة «غير مرحب بها» و«مهملّة»، وعندما استقبلت الحياة بالبكاء، لم يهتم أحد بإطعامها لقمة، في الساعات الأولى من الوجود» (الفصل السادس عشر). ومن الواضح أن إيزابيلا حتى وهي أم تنتظر مولوداً لا ترغب في الأطفال وتأمّر نلي دين «أن تبعد طفلة كاثارين المسكينّة: إنني لا أود أن أراها!» (الفصل السابع عشر). وكذلك فإن إدغار ليتون، على الرغم من رعايته الودود، فإنه يضمّر فكرة قتل ابنته بدلاً من زوجها ليتون. يقول: «الأجدر بي أن أتخلّى عنها لله، وأن أوسدها الثرى قبلي.» (الفصل الخامس والعشرون).

ومتدّ ثيمة قتل الأطفال رمزياً في الرواية عبر قتل الحيوانات الضعيفة العاجزة. ففي بداية الرواية يجد لوكوود كومة من الأرانب الميتة في منزل هيثكليف.

وفي إحدى المناسبات تقتحم إيزابيلا على هيرتون الذي كان يشنق مجموعة من

الجراء من أسفل الكرسي (الفصل السابع عشر). ويُظهر هيثكليف لإيزابيلا أي نوع من البشر هو بشنقه كلب صيدها الصغير المدلل. وفي هذيان كاثرين وهي على فراش الموت تتذكر كيف رأت هي وهيثكليف عش الزقزاق «المليء بالهياكل العظمية الصغيرة». فهيثكليف قد نصب فخاً فوقه، فلم تجرؤ الطيور الكبيرة أن تأتي إليه» (الفصل الثاني عشر). والتسلية الأثيرة عند ليتون هيثكليف هي تعذيب الحرر التي اقتلعت أسنانها ومخالبها حتى الموت.

إن قتل الحيوان الضعيف يشكل أساساً لاستعارات كثيرة. وهكذا لم يستطع إدغار ليتون أن يترك كاثرين أكثر مما تستطيع الهرة أن تترك «فأرة نصف مقتولة، أو طائراً نصف مأكول». وإيزابيلا بين يدي هيثكليف أشبه بـ «الكناري في الحديقة العامة في يوم من أيام الشتاء». أو إن هندي إيرنشو أشبه بـ «الخروف الضال» الذي «تخلى عنه الله» وهيثكليف هو «الحيوان الشرير» الذي يطوف خلصة بينه وبين حظيرة الخراف».

ومن ثم ترينا إملي برونتي مباشرة وبشكل غير مباشر عالماً يعيش فيه اليافعون والضعاف في خطر دائم. والقدر الذي كانت فيه هذه الرواية ملزمة للكاتبة قد تدل عليه المثابة على موضوع قتل الأطفال في شعرها. فالقصيدة التي فاتحتها «كان ليلاً؛ وقد جمعها رفاقها كلهم» تنص خصوصاً على فعل قتل الطفل الرهيب.

قل، إن الإثم لن يخلع الشحوب على ذلك الخد

ولا الوصية المعذبة ستخلعه على ذلك الجبين؛

تكلم، برحمتك، أيها الخالق، تكلم،

وجنب الأمان من المعصية.

وعند هذه النقطة يدرك المتكلم نيتها.

لماذا شككتُ؟ فتحت سيطرة الله

تبقى أقدارنا المشتركة؛

وروحى الصافية الملائكية كما هي الآن

ينبغي أن تذهب إلى السماء من جديد (H. 150)

وثمة قصيدة أخرى بدايتها «رأيت هذه الوهدة في ضياء تموز» (H. 108)، تذكر توق الأم إلى الصيف، لأن «ضياء تموز» سيكون الجو المثالي لقتل ابنتها. وحيث كان عليها أن تقترف جريمة قتل الطفلة في الشتاء: وداعاً أيتها الطفلة الملعونة، المنبوذة. لا أستطيع تحمل رؤيتك تموتين.

ولم تستطع حتى قارئة شديدة الملاحظة من مثل فاني راتشفورد «إلا تدريجياً وعلى مضض»^(٤) أن تتبين قتل الأطفال الذي لا مبرر له في قسم «روزينا» Rosina (أو أ. ج. أ. A. G. A. أو جيرالدين Geraldine). وكما أشار ليسستر برادندر فإن إملي برونتي تبدو هاجسة بروية الطفل اليافع الجميل السعيد يشب إلى حياة البؤس والجريمة أو كليهما معاً. فمن الواضح أن الموت للطفل أفضل من الحياة^(٥).

وتعبر القصيدة بعد القصيدة عن الإحساس بالتملك الكامل الإرغامي، المعروف في الطفولة، والذي لا يُسترد إلا في الموت - على الرغم من أنه كان لقتل الطفل نوع من التبرير الديني. وهكذا فقد ارتبط الموت والطفولة بشدة بسلسلة من تداعيات إملي برونتي. <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

والرابطة الأخرى في السلسلة هي انتشار الألم بما يجعله شرطاً جوهرياً للحياة. والهيجانات الوحشية للقسوة والعنف في «مرتفعات وذرغ» هي من الحيوية ما يجعل المرء لا يلاحظ كيف يغدو نزول الألم المتكرر أمراً متوقفاً بوصفه النتيجة الطبيعية. الضغط المؤلم، والصفع، وشد الشعر يجري باستمرار. فكاثرتين توظف نلي دين، لا بهزها بلطف، بل بشد شعرها. وتسمع نلي دين «توبيخاً مدوياً» من فم كاثرتين الوقح. وعندما تغدت كاثرتين أول مرة عند آل إيرنشو، كانت «في أقصى مرحها، تقسم طعامها بين الكلب الصغير «سكلكر» الذي كانت تقرص أنفه وهو يأكل؛ وتضرم شرارة الروح في عيون آل ليتتون الزرقاء الخالية من التعبير» (الفصل السادس). بعد ذلك كانت من شدة بهجتها تقول: «لو صفعني أقل مخلوق في الحياة

على خدي ، لما اكتفيت بأن أدير له الخد الآخر ، بل لسألته الصفح عن إثارتني له»
(الفصل العاشر).

إن الألم ، النازل بالجرح والطعن ، يشكل النقطة الحيوية لاستعارات كثيرة .
فتحدث نلي دين عن «الهواء الصقيعي الذي كان يحرج كتفيها كأنه سكين» . وفي
إحدى المناسبات ، كانت إيزابيلا تصرخ «كأن السحرة كانوا يحركون فيها الإبر
الملتهبة» . وعندما كان هيرتون يمد يده على استحياء ليمسد عقصة من شعر كاثيري
فكأنه «كان يغرز السكين في عنقها ، فأخذت تدور من جراء ذلك» . وكان ليتنون
«يؤكد أن طعنة السكين لن تكون عنده أشد إيلاًماً من رؤية زوجته مغتابة» .

وفي أسلوب كهذا كثيراً ما يوحى الألم بتهديدات الخنق ، أو قطع الهواء ، أو
الشنق . وهكذا فإن ليتنون هيثكليف ، وهو الذي على شفا «الخنق» دائماً ، لا يريد أن
تقبله كاثيري لأنه يخشى أن يفقد أنفاسه . وهيثكليف يهدد بأن «يشنق» كاثيري إذا لم تكن
هادئة . وحتى الصفات والأفعال توحى بالخنق . فتساقط الثلج «خائق» . وهيرتون
«أحمد العاصفة بالسباب الوحشي» . والزوار قد اختنقوا في العباءات والفرو^(٦) .

وباختصار فإن عالم «مرتفعات وذرئغ» هو عالم السادية والعنف والوحشية
المفرطة ، وفيه ينبغي للأطفال - المحرومين من حماية أمهاتهم - أن يحاربوا من أجل
الحياة البالغين الذين لا يكادون يُظهرون لطفاً أو حباً أو رحمة . والانفعالات الطبيعية
تكاد تكون مقلوبة قلباً كاملاً : فالبغض يحل محل الحب ، والوحشية محل الرقة ،
ويعتمد البقاء في الحياة على قدرة المرء أن يكون خشناً وقاسياً ومتمرداً .

(٢)

عندما يتأمل المرء في الخطر المحتمل للألم والموت اللذين يخضع لهما الأطفال في
«مرتفعات وذرئغ» فإنه يصطدم بالسخرية الرهيبة في أن كاثيرين ، بعد موتها ، . تود أن
تعود - وتعود حقاً - لا بوصفها بالغة بل طفلة . وكانت نلي دين عاطفية أكثر مما
ينبغي ، ولكنها كانت على حق في وصف موتها لهيثكليف بقولها : «إنها تضطجع وعلى

وجهاً ابتسامة حلوة؛ وآخر أفكارها تطوف حول أيامها الأولى السارة. « وكانت رهبة تلك الأيام بادية ظاهرة؛ ورغم ذلك فإن رغبتها في العودة إليها تصبح واضحة إذا فهمنا شخصيتها حق الفهم.

إن كاثرين الطفلة ذات نوع من القوة الذكورية التي لا يمتلكها عادة إلا أشد البالغين قسوة؛ فهي لها قدرات غير طفولية على ضبط النفس والتحمل والتمرد الطويل؛ وبوسعها وبسر أن تكون على مستوى الألم. وتذكرها نلي دين وحشةً صغيرة فاسدة الخلق: «كانت لها طرق لم أر طفلة تنبأها من قبل؛ وكانت تفقدنا الصبر خمسين مرة وأكثر في اليوم» (الفصل الخامس). «ولم تكن تبلغ من السعادة ذروتها إلا عندما نقوم جميعاً بتوبيخها، فتتحدانا بنظرتها الجريئة الوقحة وكلماتها الجاهزة». وهكذا كانت من القسوة إلى حد أن بوسعها أن تضحك في أثناء العقاب. وكان أعظم مسراتها أن تجري مع هيثكليف إلى المستنقعات في الصباح وأن تظل ثمة طوال اليوم. والعقوبة التالية قد لطفها الاحتيال ليس غير. «تصميم على الثأر سيء السلوك». ففي الوقت الذي تزور فيه ثروشكروس غرانج تكون قادرة على عدم الاكتراث بالألم بسهولة مذهلة. ويروي هيثكليف: «جرينا من قمة المرتفعات إلى الحديقة، دوغما توقف. وقد انهزمت كاثرين في السابق هزيمة منكرة لأنها كانت حافية القدمين» (الفصل السادس). وخلال التجربة نفسها عضها البلدغ، ورغم أنها كانت «مريضة.. من الألم» تدعو هيثكليف، لا أن ينقذها، بل أن ينقذ نفسه. «إنها لم تصرخ - لا! وكانت تزدرى أن تفعل ذلك لو أن بقرة مجنونة غرزت فيها قرنيها».

إبان هذه الفترة البكرة (تشير حادثة ثروشكروس غرانج بجلاء إلى دخولها في سن البلوغ - في الثانية عشرة من العمر فقدت أباً تمكنت أن تسوسه بيسر، وحظيت ببديل لم تتمكن من ذلك معه)، هي لا تصرخ، ولا تفقد ثقفتها بنفسها، ولا تتخلى عن اتزانها المتغطرس.

وفي الوقت نفسه يثبت هيثكليف أنه رابط الجأش لا يبالي بالتخويف بالألم أو العذاب. فعندما يقذفه هندي بالثقل الحديدي خلال الجدل حول المهرين، تستبد الدهشة بنلي دين «لما شهدت كيف استجمع الغلام نفسه، واستمر على قصده،

فاستبدل الصهوات وكل معدات المهر؛ ثم جلس على حزمة من القش ليتغلب على الغثيان الذي أحدثته له الضربة العنيفة، قبل أن يدخل الدار» (الفصل الرابع).

ويقيم هذان «الطفلان» شبه الشاذين معاً علاقة باطنية، شكّلها الألم وعبر عنها العصيان. وهما يشعران بالتماثل المطلق مع بعضهما. فهيثكليف لا يستطيع أن يتصور نفسه يسلك مع كاثرين كما يسلك إدغار لينتون مع إيزابيلا: «أضبطني أريد شيئاً أرادته كاثرين؟ أم أوجدتنا منفردين نبحث عن التسلية في الصراخ والنشيج والتدحرج على الأرض، تفصلنا الغرفة بكاملها؟» (الفصل السادس). وكاثرين هي كما نذرت نفسها. إنها تصر: «أنا هيثكليف» - وما دامت تستطيع أن تتماثل معه فهي قوية.

وكثيراً ماتشي بحدة علاقتها بإجاءات سفاح القربى والجنسية الطفلية. ومن الممكن وفي سر أن يكون هيثكليف أختا كاثرين غير الشقيق - ونحن على الأقل مطالبون بأن نفكر في هذه الشبهة^(٧) - وكاثرين في كل الأحيان تقريباً تستخدم اللغة المجازية لسفاح القربى لتعبر بها عن كلفها هيثكليف: «الجوهر الشيطاني نفسه». وكانت هي وهيثكليف ينمان معاً حتى تجاوزت الثانية عشرة، وأخذت تصرخ في أول مرة فصلهما هندلي عن بعضهما فلم يعودا شريكين في السرير.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ويبدأ تحطم شخصية كاثرين بحادثة ثرشكروس غرانج. فهي تعجز عن رؤية أن دخولها سن البلوغ يقتضي تغييراً جذرياً في علاقتها هيثكليف، ويعوزها أن تفهم سلوكها بعد عودتها إلى مرتفعات وذرغ (الفصل السابع). ويظل موقفها منه كما كان قبل البلوغ، على أنه يرتد «بشك غاضب عن ملاطفاتها الأنثوية». وبحضوره تظهر احتمالاتها الذكورية للألم وازدراءها للمآخذ التي اتصفت بها طفولتها. وعندما يقذف هيثكليف صلصة تفاح حارة في وجه إدغار لينتون، تلوم إدغار لإثارتته له، وتضيف: «إنه سيجلد؛ وأنا أكره أن يجلد!! لا أستطيع أن أتناول غذائي»، وتحترق نشيج إدغار وتبدي الملاحظة الازدراعية: «حسناً، لا تصرخ.. إنك لست مقتولاً». وهي نفسها تصرخ بتعاطف مع هيثكليف، ولكن ذلك لم يكن إلا بعد سعي شجاع، إلى كبح دموعها.

وهي حتى بعد زواجها فظة وذكورية بحضور هيثكليف . إنها تحتقر زوجها لصراخه ، وتزدري «نحيبه من أجل الأشياء الصغيرة» و«نكده التافه» . وتقف إلى جانب هيثكليف في ذروة شجاره مع إدغار ، وعدم رحمتها مرعب حقاً . تقول لزوجها : «إذا لم تكن لك الشجاعة لمهاجمته فاعتذر وإلا فدد نفسك للضرب» (الفصل الحادي عشر) .

ومهما يكن ، فإن مصدر قوتها هو هيثكليف . فمن دونه كانت تجد نفسها تدريجياً غير قادرة على تحمل الألم أو المحافظة على ضبط النفس ، ويتعذر عليها التحكم بمزاجها . وفي أثناء الزيارة الأخيرة التي قام بها إدغار ليتون لمرتفعات وذرغ تفقد اترانها في جدالها مع هيثكليف ، فبعد أن تقررص نلي دين وتصفعها تهز هيرتون الصغير «الطفل المسكين الذي زاد غموه» تلکم إدغار على أذنه ، وتصر «أنا لم أفعل أي شيء عامدة» ، وتبدأ البكاء «في جدية بالغة» . وعندما تكبر أكثر من ذلك ، يصبح الألم لا يطاق ، فتصرخ لأتفه الأسباب وتلجأ إلى نوبة الشكاسة ورثاء الذات . «إن كاثريتنا النارية لم تكن أفضل من طفلة باكية» هكذا تلاحظ نلي دين المرأة النامية التي وسّعها أن «تضرب هيرتون ، أو أي طفل ، في نوبة الغضب الصارخ» .

وزواجها بليتتون لا يخدم إلا في إضعافها ، والتطاحن بين هيثكليف وليتتون يدمرها في النهاية تماماً . فهي تلجأ إلى «الثورات الشريرة الحمقاء» . وكانت تستلقي وتضرب رأسها على ذراع الأريكة ، وتصر بأسنانها حتى ليخيل إليك أنها ستحطمها حتى تتناثر شظاياها» (الفصل الحادي عشر) . . إن الفتاة التي استطاعت يوماً أن تبعد عن كل أهل البيت من البالغين الغضاب هي الآن فاقدة رباطة جأشها . تتصور أن كل امرئ ضدها : «ظننت أنهم ، وإن كان كل منهم يكره الآخر ويحتقره ، لا يملكون أن يتخلوا عن محبتي . وفي بضع ساعات تحولوا جميعاً إلى أعداء لي . لقد تغير الناس هنا ، وأنا على يقين من ذلك» . (الفصل الثاني عشر) . إن أخيلتها رهيبة كأحلامها ، وأحلامها تردعها . وفي هذا الوقت هي فاقدة الاستحواذ على الواقع تماماً . ترى وجهاً في الخزانة السوداء التي لم يكن لها وجود . «آه ، يا نلي ! الغرفة مسكونة ! أخاف أن أظل وحدي !» .

وإذن فإن في حياة كاثرين القصيرة انقلاباً كاملاً في الأدوار. فهي بالغة عندما كانت طفلة؛ وحتى وقاحتها مبنية على قوة داخلية. وعندما تكون بالغة تصبح طفلة، وألم الحياة يثبت أنه لا يطاق. إنها تصبح بشكل محزن: «ليتني أعود طفلة من جديد، نصف متوحشة وجريئة وحررة. ضاحكة على المظالم، لا مجنونة من وطأتها.» (الفصل الثاني عشر). وتذكر أنها كانت قوية يوماً وتعرف أنها لم تعد قوية. وعلى ذلك فإن من المنطق في حالتها الروحية أن يكون دورها لا السيدة المحبوبة التي تنادي حبيبها عند المستنقعات المنعزلة (التي ستكون بالتأكيد الأمل «الروماني») بل الفتاة الصغيرة التي تعود إلى «البيت»^(٨)

(٣)

عندما تعود كاثرين إلى دور الطفلة تُنهي حينها إلى العودة إلى قوة طفولتها، وهي إلى ذلك تظهر أنها في حالة الطفولة وحدها قادرة على أن تحب هيثكليف. وبعد البلوغ لم يعد في وسعها أن تحول ميلها الطفولي إلى التماثل (تقول «أنا هيثكليف» ولكن المرء لا يتزوج نفسه، نوعه) إلى عاطفة اتحاد الضدين. وزواجها بليتتون، الشخص الضعيف اللين المحترم، هو في جوهره فرار من المطالب الجنسية للبالغ، وهي ترى أن ليس ثمة حياة لهيثكليف في هذا الفرار. وهيثكليف هو عندها، وسيظل دائماً، محبها «الطفولي» المتوحش؛ وليتتون هو المحب «الراشد» المحترم، والمحبان منسجمان عندها كل الانسجام. إنها لا تغار على هيثكليف ولا تستطيع أن تفهم غيرته عليها؛ وهي ببساطة ترى «حبها» له مختلفاً كل الاختلاف عن «حبها» لليتتون.

وإنها على حق. فـ «الحب» الذي تستطيع أن تقدمه لهيثكليف ما هو إلا «الحب» الذي قدمته له طفلة - وهو تماثل خشن ذكوري، نشأ في الألم، وعبر عنه الألم - ولكن ليس فيه ما يشبه حب البالغ الطبيعي: لا شبق، ولا جنس، ولا لذة، ولا إشباع^(٩). «وحبها» معبر عنه في الألم والكره والاتهام المضاد القاسي. وشد الشعر والقرص هما نموذجها للتعبير الجسدي. ومن المؤكد أنه لا يمكن تصور مشهد خال

من الجنس وشاذ أكثر من المشهد الأخير بينها وبين هيثكليف^(١٠): تقول له «لن أهتم بما آلمك. ولن أبالي بشيء من آلامك. ولماذا لا تتألم؟» فيستطيع أن يجيبها في لطف: «ألا يكفي أنايتك الجهنمية أنك بينما تنعمين بالطمأنينة سوف أتلوى في عذاب الجحيم؟» (الفصل الخامس عشر). ولم يكن في وسعها أن يتقابلا إلا في الألم والحزن: «إذا أحزنتك كلمة مني فيما بعد، فأظن أنني سأشعر بالحزن نفسه تحت الثرى».

لأن كاثرين لم تكن قادرة على مواجهة حاجات الجنسية البالغة. ويشار هيثكليف بفرض الجنسية البالغة على الطفلين، طفلها وطفله. و«الحب» بين ليتتون وكاثرين يواجه على نحو مروع الحب بين أبويهما. وفي حين أن الأبوين مخلصان لبعضهما مع سرعة في الغضب دون أن يجدا وسائل وافية للتعبير، فإن لليافعين وسائل تعبير مفروضة عليهما حتى ولو وجد كل منهما الآخر بغياً كل البغض. وليتتون لا يستطيع أن يتحمل النساء. ولأنه عذبه حضور كاثرين بما فيه الكفاية، فمسموح له - لراحته التي لا توصف - أن ينام مع هيرتون. وعلى أية حال فإن ليتتون يُقتل أخيراً. ويكتمل الثأر^(١١).

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

(٤)

بمقتل ليتتون تصبح المعاني الضمنية الرهيبة لثيمة قتل الأطفال واضحة: فمادامت الطفولة هي مصدر الانحراف، فمن المنطقي أن يكون الأطفال خائفين، مكروهين، وفي النهاية مقتولين. وقد كانت «الطفلة» في كاثرين هي التي دمرت الحب بينها وبين هيثكليف؛ و«الطفل» في ليتتون هو الذي يكرهه هيثكليف: إنه يفرض «الحب البالغ» على ابنه وكاثرين وهو يعلم حق العلم أن مثل هذا الحب لا يمكن احتماله البتة. العين بالعين، والسن بالسن^(١٢).

إن قصة «الحب» العظيمة في «مرتفعات وذرنع» إذن تبدأ بالانحراف وتنتهي بالانحراف^(١٣). وينمو «الحب» بين كاثرين وهيثكليف تحت تهديد قتل الأطفال

الرهيب، ولا يخضع للتحويل إلى النضج، فيبلغ الذروة في الانتقام من الجيل التالي. والنجاة الوحيدة هي الموت؟ ويتوق كل من كاثرين وهيكليف بعمق إلى الموت. تقول كاثرين: «أشد ما يضايقني هو هذا السجن المحطّم، وأنا فوق ذلك تعب، تعب من انحباسي هنا. إنني ضجرة أود أن أهرب إلى ذلك العالم المجيد، وأن أظل فيه أبداً. . معه وفيه حقيقة» (الفصل الخامس عشر). وهيكليف تواق مثلها إلى الموت. وما أن يقتل ابنه حتى يود عامداً أن يموت. إن هؤلاء الناس يأخذون الحياة بسعتها ويختارون أن يموتوا، وما ذلك إلا لأن الحياة لم تحقق متطلباتهم. وفي النهاية، يرى الغلام الراعي «هيكليف وامرأة» (لم تعد طفلة) يطوفان بحرية وسعادة حول المستنقعات. إلا أن نهاية كهذه لا يمكن أن تتحقق في الحياة. فالحياة لم تكن غير الألم والكره والانحراف. والحزبة المدفوعة للقدرات الشعرية الممتازة عند إملي برونتي هي أنها خدعت أجيال القراء وجعلتهم يعتقدون أنهم كانوا يقرؤون قصة حب جميلة رومنتية مجيدة حقاً^(١٤)



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الهوامش:

- (١) إنني مدين للدراسة الكلاسيكية التي كتبها س. ب. سانجر C.P. Sanger وعنوانها «بناء مرتفعات وذرنغ» *The Structure of Wuthering Heights* بالنسبة إلى التواريخ والأعمار.
- (٢) خلال الرواية توضع أمام القارئ تنبيهات عرضية إلى الحرمان من الحب الأمومي. ففي الفصل الافتتاحي، مثلاً، تتلقى الجراء الصغيرة الحماية من كلبة الصيد الكبيرة - وهذا النوع من الحماية لم يعرفه الأطفال أبداً. وثمة استعارات متناثرة تحمل التنبيه نفسه، ومنها: «لم يكن بوسع أي أم أن ترضع طفلاً واحداً بإخلاص أشد»؛ «إن أي طائر عائد إلى العش المسلوب الذي كان طافحاً بسقسقة الطيور اليافعة لا يعبر عن اليأس أكثر من ذلك. .»
- (٣) يستجج جيمس هافلي بأن نلي دين هي النذلة الماكرة وأن هيكليف إنما هو نوع من عطيل الذي لم يدرك غدرها: *«The Villain in Wuthering Heights» Nineteenth- Century Fiction, Vol. 13, pp. 199- 215»* 1958,

إن هذه الحاجة مبالغ فيها على نحو غير معقول، ولكنها محقة في الإشارة إلى ما في حيل نلي دين وذرائعها من قسوة. والواقع أن نذالة نلي دين هي نذالة العريف الذي يود أن يصبح رقيباً ويريد أن يؤثر في الضباط بشئ الوسائل حتى ينال الرتبة.

Fanny Ratchford, Gondal's Queen, McGraw- Hill, 1955, p. 122 (٤)

Leicester Brander, «The Growth of Wuthering Heights», PMLA. vol, 48, 1933, pp. (٥) 129-146.

(٦) يلاحظ مارك شورر أن «إملي برونتي تؤصل تشبيهاتها في الحياة الضارية للحيوانات وفي الحياة الفاسية للعناصر - النار والريح والماء»: Kenion Re- Fiction and the «Matrix of Analogy», view, vol. II, 1949, p. 545. ويضاف إلى ذلك أن الكثير من تشبيهاتها الفعالة متأصل في الألم - الجرح والطعن والختق.

(٧) إن المستر إيرنشو لا يفسر تفسيراً مقبولاً لم جاء هيثكليف إلى مرتفعات وذرغ في المقام الأول، ولا يفسر - وهذا ادعى إلى الريية - لم يؤثر هيثكليف في أولاده الآخرين. وتساءل نلي دين نفسها، دون مرر، وكأنها تلقن القاري: «من أين جاء هذا الشيء الصغير المظلم الذي ألجأه إليه رجل طيب ليخبره؟» وقد لاحظ إريك سولومون حديثاً: «الهالة الغامضة المتعلقة بسفاح القرى حول الحبكة الكلية لـ «مرتفعات وذرغ» وأضاف أن كارين وهيثكليف لو كانا أختاً وأخاً حقيقيين لازدادت مأساة مرتفعات وذرغ حدة وحتمية».

(«The Incest Theme in Wuthering Heights», Nineteenth- Century Fiction, vol. 14, pp. 80-83, 1959).

(٨) عن موضوع شغف إملي برونتي بالبيت كتب ج. س. سميث J. C. Smith «إن حب البيت هو حبها المسيطر لبيت طفولتها». (Emily Brontë: A Reconsideration; vol. 5, 1914, p. 144).

ويؤكد ريتشارد تشيس Richard Chase أن «الطفولة هي الثيمة الأساسية في كتابات إملي برونتي». (The Brontës: A Centennial Observance», Kenion Review, vol. 9, 1947, p. 55).

(٩) إن شدوذ حبهما ينعكس في عديد من قصائد الحب عند إملي برونتي، وفي ذلك يقول تشارلز مورغان Charles Morgan «لم يكن ثمة في أي وقت قصائد حب أكثر تحرراً من قصائدها ذات اللغة المجازية الجنسية» - Emily Brontë», The Great Victorians, ed. H. J. and Hugh Mas-singham, 1932, p. 16.

(١٠) يشك المرء في أن بعض النقاد يقرؤون هذا المشهد والدموع مغرورة في عيونهم. وهكذا فإن جيمس فوذرغهام James Fotheringham يذهب إلى أن «هيثكليف يصب كل عاطفته، المحوطة بالسخرية والإحساس بالخطأ - وكاثرين ذابلة، منهوكة القوى، ولكنها جميلة فاتنة كما كانت - وهيثكليف تتنازعه عاطفة الحب وعاطفة الثورة، وهو متوحش وحنون في مزاج متوهج من الحب اليائس» - «The Work of Emily Brontë and the Bronte Problem», Trans- actions of the Bronte Society, vol. 2, pp. 122, 190).

إن هذا سخيف: فهيثكليف لا يغمس هنا في السخرية؛ ومن المؤكد أنه لا «يحيطه» إحساسه بالخطأ؛ وكاثرين يمكن بصعوبة أن تعد «جميلة» كما كانت؛ وهيثكليف ليس حنوناً، ومزاجه ليس «متوهجاً» ولا «يائساً».

(١١) على الرغم من انعزال منطقة مرتفعات وذرغ الواضح عن بقية انكلترا، فإن بعض النقاد يلحون على رؤية دلالة اجتماعية في «تمرد هيثكليف». وهكذا فإن آرنولد كيتل Arnold Kettle

يمثل بين هيثكليف والطبقة العاملة، «قد حطت به جسدياً وروحياً شروط هذا المجتمع [الفكتوري] وعلاقاته» («Emily Brontë», An Introduction to the English Novel, vol. I, Hutchin-son, 1951, p. 154).

يبدو لي أن هذا (يُحَرَّف) معنى هيثكليف ويقصره على التمرد. والمستر كيتل يذكرنا بحق أن «هيثكليف لم يولد في صفحات بيرون، بل في حي الفقراء في ليفربول» (ص ١٣٩). ولكن ما هو أهم من ذلك أن هيثكليف ولد غجرباً وأنه كثيراً ما كان يتصرف ويتكلم كأنه قد انتسب مباشرة إلى مجلد بيرون.

(١٢) برأيي أن هيثكليف، بوصفه مخلوقاً فنياً غير مقنع كل الإقناع. وأقوى الاتهامات هي من ميوريل سبارك وديرك ستانفورد Muriel Spark and Derek Stanford, Emily Brontë, 1953, pp. 254-256. Mary Visick, The Genesis of Wuthering Heights, Hong Kong University Press, 1958, pp. 74- 81. من مي سنكلير May Sinclair, The Three Brontës, Boston and New York, 1912, pp. 244- 252.

(١٣) يقول اللورد ديفد سسل Lord David Cecil إن «رؤية إملي برونتي تسير في تضاد مألوف بين الخير والشر» («Emily Brontë and Wuthering Heights», Early Victorian Novelists, Col- lins, 1934, p. 154). دي لويس C. Day Lewis أن «في التناقض الرهيب العنيد للرواية. حل الهوى محل الرحمة بوصفها تبريراً لامتناء القانون الأخلاقي» (Notable Im- Ruth Adams, «Wuthering Heights: ages of Virtue, 1954, Toronto, p. 10). The Land of East Eden, Nineteenth- Century Fiction, vol. 13, 1958, p.58.

(١٤) كان هدف هذا التحليل، في جانب منه على الأقل، أن يلغي تلك التفسيرات كذلك التفسير الذي قدمه ملفين. ر. واطسون Melvin. R. Watson : «إن مرتفعات وذرغ»، إذن، دراسة سيكولوجية للإنسان الأولي الذي تمزقت روحه بين الحب والبغض. . . ففي هيثكليف عبثاً يبحث المرء عن الأخلاق أو الفضائل المسيحية؛ إنه روح بدائية وثنية، على الرغم من أن الحب يقهر حتى هيثكليف في النهاية» : «Tempest in the Soul: The Theme and Structure of Wuthering Heights», Nineteenth Century Fiction, vol. 4, 1949, pp. 89- 90).

يبدو لي أن هذا التفسير يذعن كثيراً إلى سلطان الحب (بمعنى «الأخلاق والفضائل المسيحية»). وهو يتضمن التطهر من الشر في روح هيثكليف. الحب يقهر البغض. والرأي عندي أن هذا هراء، فهيثكليف لا يشرع بالصراع بين «الحب» و«البغض»؛ ولا يقوم بتنازلات للحب أو الأخلاق التقليدية؛ وهو ببساطة يصبح في النهاية منهوفاً. وعندما يتغلب الحب على البغض - كما في حب كاثي الشابة هيرتون - فإن الاحترام الفكتوري يتنصر في شكل الإخفاء الرمزي، وكاثي تهذب هيرتون وتعلمه أن يتخلص من كل خشونة فيه. عن هذه النقطة راجع : Dorothy Van Ghent, «The Window Figure and the Two- Children Figure in Wuthering Heights», Nineteenth Century Fiction, vol. 7, 1959, pp. 189-197.

على أن هذا النصر يكلف ثمناً باهظاً. وكما يقول مارك شورر : «أهو عظمة أخلاقية؟ ليس

أبدأً، وإنما مشهد تدميري للخراب الإنساني، مشهد الانقراض»، «Technique as Discovery», in *Forms of Modern Fiction*, ed, William Van O'Connor, Minneapolis, 1948, p. 14.
G. D. Klingopulos, «The Nover as Dramatic Poem» (2): *Wuthering Heights, Scrutiny*, vol. 14, 1947, p. 284.

مصادر ومراجع

- Abboud, Abdo** (1984), *Deutsche Romane im arabischen Orient*, Frankfurt/m.
- Abd-Assabur, Salah** (1982), *Der Nachtreisende*. Dt. v. Nagi Naguib, Berlin
- Akkche, Ahmed** (1978), *Der Ausbruch*, Dt. v. Bernd Schirmer, Berlin.
- Awwad, Taufik Y.** (1983), *Tamima*. Dt. v. Wiebke Walter, Berlin
- Benhedouga, Abdelhamid** (1977) *Südwind*. Dt. v. O. u. B. Schirmer, Berlin
- Bessiso, Muin** (1982), *Palästina im Herzen*. Dt. v. Johanna u. Mustapha Haikal, Berlin.
- Chraibi, Dris** (1985), *Die Zivilisation Mutter*. Dt. v.....Zürich
- Choukri, Mohammed** (1986), *Das nackte Brot*. Dt. v..... Zürich.
- Darwisch, Mahmud** (1979), *Ein Liebender aus Palästina*. Dt. v. Johanna u. Mustapha Haikal, Berlin.
- Dib, Mohammed** (1956), *Der Brand*; (1956), *Das große Haus*. Dt. v. Herbert Bräutigam; (1959), *Der Webstuhl*. Dt. v. Karl Heinrich. Berlin.
- Erpenbeck, Doris** (Hg.) (1978), *22 syrische Erzähler*. Dt. v. D. E., Berlin
- Haddad, Malek** (1961), *Die brücken tanzen*. Dt. v. Werner Schulz, Berlin.
- al-Hakim, Taufik** (1982), *Staatsanwalt unter Fellachen*. Dt. v. Horst Tiwillatt, Zürich.
- Hakki, Yahya** (1981), *Die Öllampe der Umm Haschim*. Dt. v. Nagi Naguib, Berlin.
- Hussain, taha** (1962, 1985), *Kindheitstage in Ägypten*. Dt. v. M. Lapper, München, Zürich.

Jibran; Jibran Kh. (1979), Geheimnisse des Herzens. dt. v. Eva Hirsch, 4. Aufl., Freiburg; Ders. (1984), Der Prophet. Dt. v. Claire Malignon, 17. Aufl., Freiburg.

Kabbani, Sami (Hg.) (1966), Die Taube der Moschee und andere syrische und libanesishe Erzählungen, Stuttgart.

Kanafani, Ghassan (1981), Umm Saad. Dt. v. Dorothea Krawulsky, Berlin; Ders. (1983), Das Land der traurigen Orangen. Palästinensische Erzählungen I. Dt. v. Hartmut Fähndrich, Basel; Ders. (1984), Eine Welt, die nicht unser ist. Palästinensische Erzählungen II, Dt. v. Hartmut Fähndrich, Basel; Ders. (1985), Männer in der Sonnenglut. Was euch bleibt. Dt. v. Hartmut Fähndrich, Basel; Ders. Bis wir zurückkehren.

Khalifa, Sahar (1983), Der Feigenkaktus. Dt. v. Hartmut Fähndrich, Zürich; Ders. (1986), Die Sonnenblume. Dt. v. Hartmut Fähndrich, Zürich.

Mahfuz, Nagib (1978), Die Moschee in der Gasse. Erzählungen. Dt. u. Nachwort v. Wiebke Walter, Leipzig; Ders. (1980/1986), Der Dieb und die Hunde. Dt. v. Doris Erpenback, Berlin; Ders. (1983), Hausboot auf dem Nil. Dt. u. Nachwort v. Naji Naguib, Berlin; Ders. (1986), Die Midaq-Gasse. Dt. v. Zürich.

Naguib, Naji (Hg.) (1979), Farhats Republik. Zeitgenössische ägyptische Erzählungen. Dt. u. Kommentar v. Naji Naguib, Berlin.

Salih, Tayyib (1983), Die Hochzeit des Zain. Dt. v. Stefan Reichmuth, Berlin.

Schirmer, Bernd (Hg.) (1973), 22 algerische Erzähler, Berlin.

Simon, Robert (HG.) (1971), 17 Arabische Erzähler, Berlin.

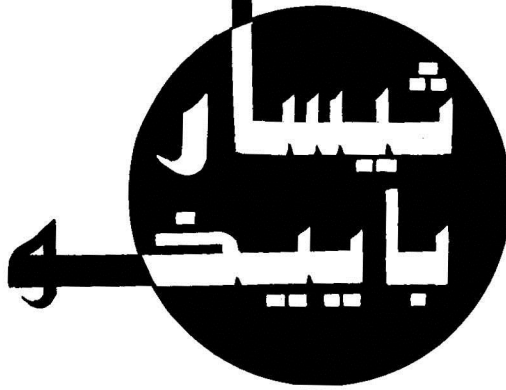
Taimur, Mahmud (1969), Der gute Scheich. Erzählungen. Dt. v. K. Heinrich, Berlin.

Tibi, Bassam (1981), Die Krise des modernen Islams, München

Walter, Wiebke (Hg.) (1985), 28 irakische Erzähler, Berlin.

Wielandt, Rotraud (1980), Das Bild der Europäer in der modernen arabischen Erzähl - und Theaterliteratur, Wiesbaden.

Ziock, Hermann (Hg.) (1963), Der Tod des Wasserträgers. Ägypten in Erzählungen seiner besten zeitgenössischen Autoren, Stuttgart.



شاعرا الأصالة في أمريكا اللاتينية



بِقَام / د. محمد عبد الله المجعدي

الأستاذ بكلية الآداب والفلسفة

جامعة مدريد

تُعتبر حياة ثيسار باييزو نموذجاً للصراع الذي قد يفرض نفسه على الإنسان الطموح الساعي إلى إصلاح الأوضاع الظالمة التي ظلت تدوس الإنسان بمنسما قروناً طوالاً وزادت من وطأتها على رقاب البشرية بتصاعد عدوانية الاستعمار العالمي في عصرنا الحديث ضد الشعوب الآمنة ممارسةً أبشع السلوكيات عنصرية كوسيلة لاغتصاب الحقوق إشباعاً لأنانيته وإرضاءً لغروره وتجبره، حتى أصبح قول بيرتولت في «قصائده وأغانيه» لسان حال هذا الإنسان:

حقاً، أنني أعيش عصوراً مظلمة.

حقاء هي الكلمة الحرة.

جبهة ملساء تكشف عن تبلد الاحساس
والذي يضحك، إنما لأنه لم يسمع بعد
بالخبر الرهيب..
لم يصله بعد..
أي زمن هذا الذي يكاد فيه
الحديث عن الأشجار
يصبح جريمة
لأنه يفرض الصمت
على خيانات كثيرة.

دفع الحب وقسوة الظروف

فأثناء حكم موراليس بيرموديث للبيرو (١٦ / ٣ / ١٨٩٢)، ولد ثيسار بايخو في قرية سانتياغو دي تشوكو، لأب تميز عن غيره من أهل القرية بثقافة مكنته من شغل منصب إداري متواضع. وقد نعم ثيسار بطفولة هادئة في كنف أسرة كاثوليكية محافظة، جمع بين أفرادها الأحد عشر دفء الحب الأسري وقسوة الظروف المعيشية.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

في الثانية عشرة من عمره غادر مسقط رأسه طلباً للعلم في بلدة هواما تشوكو المجاورة. ومنذ ذلك الحين راح ثيسار يسعى لبناء الانسان في نفسه، الأمر الذي وضعه في مواجهة شرور الحياة وقسوتها، فراح يصارع الظروف المحيطة التي كانت تكبل انسان عصره بأنانياتها وسلبياتها، والتحق سنة ١٩١٠ بكلية الآداب: جامعة تروخيو (العاصمة الاقليمية لمسقط رأسه). وما كاد يكمل عامه الأول فيها حتى تركها الى ليما العاصمة لدراسة الطب في جامعة سان ماركوس الكبرى؛ إلا أن ظروف أسرته المعيشية عادت وصدت الباب في وجهه، فرجع سنة ١٩١٣ الى جامعة الحرية بتروخيو كي يواصل دراسته في العلوم الانسانية ويعد اطروحة في «الشعر الرومنسي الأسباني» ويتابع - في الوقت نفسه - دراسة بعض المواد في منهج كلية الحقوق. وقد

كان الشاب ثيسار يتمتع بحيوية لم ينل من تأججها تراكم واجباته الدراسية، فراح يجند ما فاض منها في تحريك النشاطات الأدبية فشكل جمعية طلابية كانت تقيم الأمسيات الشعرية والمهرجانات الأدبية.

بعد خمس سنوات يعود إلى ليما وينشر فيها أول ديوان شعري له بعنوان «النذر السود»، فلا يُحدث الا صدى شاحباً في الأوساط المعنية. ولكن هذا الصدى الشاحب كان يخفي خلفه تجربة حياتية زخمة للشاعر تراوحت بين بيته «حيث الوالد يجلس على كرسي قديم بينما الوالدة كالعذراء الثكلى تدخل وتخرج وهو واقف مكتوف الذراعين يصعد الآهات من عيون تسكعت نظراتها بين صور القديسين المثبتة على الحائط بينما راحت العدمية تعرج على كينونته من خلال ذبابة سكنت الأثاث القديم المنهك كي تترك اسطورة موت . . في عش أزرق تموت قبراته بمجرد ولادتها»، وبين الشعور العميق بالتضامن مع الغير؛ وبخاصة عندما يكون هذا الغير معوزاً إذ أن ثيسار «يجزن حزناً عظيماً لأن يوماً قد مضى دون أن يأتيه احد سائلاً أو طالباً العون ويتتابه شعور بأن شيئاً قد نسيه الآخرون وبقي في يديه كأمانة لا يجد صاحبها».

ARCHIVE
صدمة السجن
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وتتصادف عودة ثيسار الى مسقط رأسه سنة ١٩٢٠ مع اجراء الاصلاحات «الديماغوجية» التي قام بها الرئيس ليغيا متمثلة في اصدار دستور جديد والاعتراف للجناليات الهندية المولدة باستملاك الأراضي، فتسود البلاد اضطرابات شعبية، وتُلقي السلطة القبض على ثيسار متهمه اياه - دون أي دليل ثابت - بالتحريض الفكري واشعال الحرائق والنهب والشغب. . الخ!! وترج به وبأخيه في السجن مدة ١١٢ يوماً تركت بصماتها على نفسيته طوال ما تبقى له في حياته من أيام. وخلف القضبان يكتب العديد من قصائد ديوانه الثاني «تريلثي» الذي صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٢٢ عن مطابع السجن نفسه.

وإن كان صدى «النذر السود» قد انحصر في كونه ديوان شاعر مبتدىء يجرب

حظه فإن «تريلثي» قد أحدث ضجة كبيرة نتيجة للموقف الساخر الذي وقفه بعض القراء منه لقصورهم حينذاك عن فهم طابعه التجديدي الرائد .

وفي حزيران ١٩٢٣ تعم البيرو مظاهرات واضرابات جماهيرية ضد حكومة ليغيا ويضيق بايخو ذرعاً بالوضع فيبحر الى أوروبا ويصل باريس في تموز من العام نفسه . وفي باريس يمضي سنتين من العوز والحرمان قبل أن يجد عملاً في وكالة صحفية فرنسية تهتم بشؤون أمريكا اللاتينية، وبانجلاء الضائقة عنه يعود لحيوته، فيساهم في نشر بعض المطبوعات البيروانية ويشكل في باريس أول خلية حزبية بيروانية ويشرع في سنة ١٩٢٨ بأول زيارة له للاتحاد السوفيتي . وبعد عام من هذه الزيارة تتقوى علاقته بالقوى الاشتراكية في العالم ويتزوج بالفتاة الفرنسية جيورجيت فيلييارت فتمنحه دفئاً عائلياً فقدته ب وفاة والدته وأخيه الأكبر ميغل . وبصحبة جيورجيت يطوف بالأقطار الأوروبية خاتماً زيارته لها بالتعريج على الاتحاد السوفيتي سنة ١٩٢٩ وعلى اسبانيا الجمهورية سنة ١٩٣٠ ، وعندما يصل باريس تمنعه السلطات فيها من الدخول متذرة بأفكاره اليسارية، فيعود الى اسبانيا وفيها ينشر «روسيا سنة ١٩٣١» وتصدر الطبعة الثانية لتريلثي في مدريد مع مقدمة بقلم خوسي بيرغامين فتلاقي نجاحاً كبيراً . وفي مدريد أيضاً ينشر روايته الثانية «التشهير الاجتماعي» التي تعالج الموضوع عينه الذي عالجت روايته الأولى «اسطورة برية» التي كتبها في البيرو سنة ١٩٢٣ حول حياة الهنود الحمر وعاداتهم وتقاليدهم، الا ان هاتين الروايتين وأعمالاً أخرى نشرها سنة ١٩٢٣ (منها نثرية مثل «السلام الموسيقية» و«بموازة تريلثي» ومنها مسرحيات ضاع معظمها وما تبقى منها جمع في كتاب) لم تلاقيا النجاح الذي لاقاه كتابه «روسيا . . .» الذي طبع للمرة الثالثة .

العودة إلى باريس

ومنذ أن عاد إلى باريس خفية سنة ١٩٣٢ ليعيش وضعاً غير قانوني، توثقت علاقته باسبانيا الجمهورية وأعلام الأدب فيها، فكانت له صداقات حميمة مع غريته

لوركا ورفائيل البيرتي، حتى اذا ما وضعت الحرب الأهلية الأسبانية أوزارها سنة ١٩٣٦ انحاز لحكومة الجمهورية الشرعية في وجه الانقلاب العسكري فأسس مع بابلونيرودا صحيفة «اسبانيا الحبيبة» وشارك سنة ١٩٣٧ في المؤتمر العالمي للكتاب المعادين للفاشية، المعقود في مدريد وخصص لاسبانيا ديواناً كاملاً بعنوان «رحمك إسبانيا». خلصني من هذا العذاب» يعتبر صرخة في سبيل العدل ونصرة الانسانية التي سحقها آلة الحرب الاستعمارية؛ إذ شهدت الثلاثينات مداً استعماريًا اضطهد الشعوب وقهرها فسحق الانسان ومسح كيانه. كل هذه الظروف عادت للظهور في ديوانه «قصائد انسانية» الذي نشرته زوجته سنة ١٩٣٩، بعد وفاته.

وراحت معاناة ثيسار تنمو لتتجاوز عالم طفولته الانديزية المتدنية الى عالم انساني أرحب وأشمل، حيث اتسعت مفاهيمه العائلية الدينية لتصبح مفاهيم اشتراكية انسانية، ويتقوى ايمانه بضرورة تحقيق العدالة والمساواة نتيجة لشعوره بالخياف والتميز العنصري لكونه مولداً انحدر من جدين إسبانيين وجديتين هنديتين:

ماذا ستكون الآن فاعلة.

حببي الانديزية وحلوتي ريتا

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

من أسل وكابلي

الآن كم يخنقني بيثاثيو

وكم هو نائم الدم

كقراءة واهية

في داخلي

فقد ظل باييخو عظيم المعاناة ومشهود المواقف إلى أن توفاه الله في باريس، يوم جمعة موافق للخامس عشر من شهر نيسان ١٩٣٨ في وقت انهارت فيه المقاومة الجمهورية في اسبانيا، فشيّع جثمانه إلى مقبرة مونتروج الشاعر الفرنسي لويس اراغون ممثلاً عن اتحاد الكتاب العالمي وغونثالو موروي ممثلاً عن الحزب الشيوعي البيرواني وأنطونيو رويث بيلابلانا القائم على شؤون المحكوم عليهم بالاعدام لدى سلطات

الانقلاب اليميني في الحرب الأهلية الاسبانية، «حيث يرحل الى شاطئ بحر مظلم
وعالم صمت كعصفور حزين» تنبأ بيد القدر السوداء قبل أن تتمطى على حجر
ضريحه الأبيض عند قدوم الصيف :

إنني راحل، أيها الصيف .

أيدي امسياتك السلسلة

تثير في نفسي الشفقة

ستصل وفيأ

عجوزاً

ولن تجد في روحي أحداً .

لا تبك : أيها الصيف !

ففي تلك الحفرة

تسجى وردة

كثيرة التفتح . .



التحول في أعماقه

<http://Archiveeta.Sakhr.it.com>

إن عظمة ثيسار بايخو - في أحد مظاهرها - تتجلى في عدم امكانية تصنيف
أعماله - النذر السود بخاصة - في اطار نتاج جيل الطليعة في أمريكا اللاتينية ، رغم
انتمائه القصري - تصنيفاً - لهذا الجيل ؛ إذ أن بايخو قد استوعب معطيات هذا
الجيل وتجاوزها الى مستوى انساني خلاق لم يصله روبن داريو ولوغونيس وإريرة
وريسنغ فوقف على قدم المساواة مع لوبيث لوباردي ابداعاً ونضجاً، من خلال بروز
العناصر المسيحية في النذر السود بروزاً خلاقاً من وراء مسحة حزن وحنان شفافة
وعاطفة عميقة صادقة، حيث أن موت والدته وأخيه ميغل قد وضع حداً «لعهد
الطفولة وأسلمه لعهد لا حد لمآسيه ؛ حيث الظلال الحالكة تخيم على الروح الحزينة»
الآن فقط تناولت طعام الغداء
وما كانت لي أم

ولا أب

عبر مشابك الصوت الكبرى
أسأل عن تأخر طيفه

ويرى النقد أن التحول في شعر بايخو قد بدأ يتضح في ديوانه «تريلثي»، إذ أن تجربة السجن قد بلورت مفاهيمه وأنضجت فلسفته الحياتية إلى درجة اختفت عندها الفروق الانسانية القائمة على العرق أو الطبقة؛ من هنا رأى بايخو فيهم يجرّمهم القانون الوضعي بشراً من نتاج مجتمعهم الذي يتوجب عليه رعايتهم ومساعدتهم على العودة للانخراط فيه انخراطاً ايجابياً بدلاً من الاقتصار على عقابهم والنيل منهم، إذ أن القانون الطبيعي أو الإلهي يقوم أساساً على الحب والشعور بعذاب الغير.

أما عن البناء الشعري؛ فقد التزم بايخو عن وعي بنهجه التجديدي وعبر عن ذلك الالتزام - في رسالة بعثها لصديقه انتينور اوريغو، بعد ان نشر «تريلثي» قائلاً: «ولد الكتاب في الفراغ الأكبر. وأنا أتحمل كل مسؤوليته الجمالية. وربما يثقلني اليوم كإنسان وفنان، أكثر من اي وقت مضى، التزام حتى هذه اللحظة غير معروف، التزام مقدس جداً، التزام أن أكون حراً. . والله أعلم بما عانيت كي لا تتخلل الرتابة تلك الحرية فتتحدّر الى اباحية. . متخوفاً أن ينتهي الأمر بكل شيء إلى الموت العميق كي تحيا روحي الفقيرة!».

وبهذا، فبايخو لا يكتسب هويته الابداعية من جدولة اسمه أو اعماله في اطار هذا المذهب الادبي أو ذاك وإنما من قدرته على تحطّي هذه المذاهب وتجاوزها حتى تهيمن شخصيته عليها فتنتمي هي اليه بدلاً من أن ينتمي هو إليها. ومن هذا المنطق يمكننا أن نتفق مع الناقد الكوبي فيرناندث ريتامار على أن «تريلثي» الذي صدر في وقت مزامن «لأرض إليوت الياب» و«أوليسيس جويس»؛ العمالان اللذان أحدثا

ثورة في عالم الأدب الحديث ، لا يقل قيمة عن هذين الكتاين ، هذا إن لم يتفوق على
تلك الثقافة الاستعمارية الأوروبية نتيجة للظروف الانسانية والتاريخية التي كتب فيها
والرسالة التي يحملها في فضح تلك الثقافة التي مازالت تقيد الفكر الانساني وتدميه :

عظامي كلها غريبة عني

ربما اكون قد سرقتها!

جئت امنح نفسي ما كاد يكون

من نصيب غيري

أظن لو انني لم أولد

فقير آخر كان سيتناول هذه القهوة

أنا سارق غير ماهر . .

اينما ذهبت . .

في هذه اللحظة الباردة

التي فيها الأرض حزينة جدا

ولها رائحة الرفات البشرية

اريد طرق كل الأبواب

وأتوسل المغفرة لمن لا أدري

وأخبز له قطعا من الخبز الطازج

هنا في فرن قلبي . . !

.....

اغفر لي يا الهي

قلما مت

كل عظامي غريبة عني .

.....

الهي ، انني اندب كينونتي

ويثقلني انني عشت على خبزك .

جيل الطليعة

هكذا، وبالإمكانات عينها المتوفرة لشعراء جيل الطليعة، تمكن بايخو من كتابة «تريلثي» الذي يرتفع إلى أعلى مستوى يمكن للشعر العالمي أن يصل إليه، الأمر الذي دفع خوان لاربا (بلباو ١٨٩٥ - الأرجنتين ١٩٨٠) للقول بأن مستقبل «تريلثي» في عالم الشعر سيوازي مستقبل «غواي افينيون» بيكاسو في عالم الرسم و«أوليسيس» جويس في عالم القصة.

ولما كان مذهب جيل الطليعة - كما يرى المفكر البيرواني خوسي كالروس مارياتيغي - مزيجاً بين الثورة والانحطاط، إذ أنه من هذا المذهب نفسه خرج لويس أراغون إلى الاشتراكية وخرج ماينتي إلى الفاشية، فإن بايخو قد استوعب هذا المذهب فتبنى الصالح والنافع منه ولفظ ما عدا ذلك من نفايات وامراض، فتخلص من التفاهات البلاغية التي كانت تشغل معاصريه عن جوهر الابداع. وبذلك تمكن من التفاعل تفاعلاً بناءً أو إيجابياً مع الواقع الظالم الذي يعيشه وطنه «نصف المستعمر» جاعلاً من التمرد جسراً عبوراً إلى الثورة على الجمود اللاهوتي ومفلساً واقعاً في إطار ازدواجية ازلية توصله إلى اسمى مراتب الايمان التي لا يفصلها عن انكار حدس اللاهوت فاصل <http://Archivebeta.Sakhr.com> فيينا نجد السطحية ظاهرة عامة تخيم على نتاج جيل الطليعة وتجرد الفن من طابعه الانساني، نجد ثيسار بايخو يؤكد سنة ١٩٢٦ على أن الشعر لا يعد قديماً أو جديداً لاستخدامه الفاظاً جديدة من التكنولوجيا الحديثة أو عدم استخدامه لها. إذ ان الشعر الحديث لا يمكن ان يكون كذلك الا اذا استوعبته الروح وحولته الى مشاعر جديدة خلاقة؛ والشعر القائم على المفردات والاستعارات الجديدة يكتسب حذقة وجدة بتعقده وتكلفه، أما الشعر الجديد فعلاً فهو الشعر القائم على الشعور الجديد، الانساني الطابع، البسيط التركيب.

رأيه في جيل الطليعة

وبهذا رأى بايخو أن معاصريه من جيل الطليعة ليسوا أقل ضرباً في التيه من

أجيال أخرى سبقتهم وأنهم أعجز من أن يخلقوا شخصيتهم المستقلة النابعة فعلاً من حياتهم وتجاربهم الانسانية وتبرأ منهم وتنبأ بفشلهم في اضافة شيء ذي بال للتراث الشعري الانساني، اذ انهم كانوا ينساقون بلا وعي وراء النماذج الأوروبية، مأخوذين بما يُسمى بالروح الجديدة ومدفوعين «بجحود تاريخي مستعص لواقعهم وتراثهم وشعوبهم» من هنا كان بايخو على الدوام متمسكاً بوجوب نزوع الفنان الى نغمة انسانية ونبض حي صادق من خلال عدم الانسحاق مع تيار مذاهب ونظريات مستوردة وجاهزة. اللهم الا ما استوعبته الروح وناسب طبيعتها؛ إذ أن بايخو قد أكد أيضا على ان أصالة الشيء لا تكمن في وصفنا له بالأصالة وإنما في كونه أصيلاً بالفعل، حتى لو لم نصفه كذلك.

وإن كان بايخو قد استعار قلبا من هذا المذهب أو من ذاك الأديب المعروف، فانه لم يستخدمه استخداما جاهزا مغلقا كما تلقاه وانما صورته وكيفية مع ذاتيته وبيئته، موظفا المادة الخام المحلية من تراث شعبي وانثروبولوجيا توظيفاً عبقرياً بعيداً عن الشوفينية أو التعصب و«الكيشو» لغة الهنود الحمر في جبال الانديز تبرز عند بايخو كضرورة لبناء العمل الفني وليست واجهة مزيفة يخفي تحتها بناء شعرياً ضعيفاً ومهلهلاً.

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

وتتجلى عبقرية بايخو أيضاً في تمكنه من ناصية اللغة ومقدرته على التصرف بالضوابط اللغوية والفواصل بحنكة وتبصر، دون تلاعب صياني بالألفاظ، فهو - كما يقول الأديب الأوروغواي ماريو بينيدي - يغتصب المفردة ويطوعها لتلعب دورها في القصيدة: «الحلة التي لبستها غدا» «أمسي في الصباح الحزين». الخ. وبهذا يحطم المقولات التقليدية فيخرج على القوالب النحوية المتجلدة خروجاً جديلاً - لا جهلاً بالقواعد اللغوية كما ذهب البعض إلى ذلك - يكون فيه الصعود إلى أسفل والنزول إلى أعلى، تماماً كما فعل كبار المبدعين مثل ماركس وبوي وبريتون.

وقد لعبت سلاسة الطبع عند بايخو دوراً هاماً في الحفاظ على توازن نفسيته الراضية المطمئنة التي ولدت وترعرعت في كنف أسرة راضية مرضية فاحتفظت

بطوابع الطفولة النقية نضرة يانعة، فاض طيبها على أشعاره التي سبرت اغوار عالم الطفل ونطقت من داخله تماماً كما فعل ريلك الألماني؟ فقد عاش بايخو طفولة خصبة في تجربتها وكان من الصعب على الأحداث المتتالية - على قسوتها - أن تمحو صورتها. وبهذا ساهم صفاء المورد الذي ورده الشاعر في استقلالية شخصيته الابداعية وتميزها عن غيرها، حتى جاءت «النذر السود» - كما يقول انتينور اوريجو - لتفتح عصراً جديداً في تاريخ الشعر الأمريكي اللاتيني الحديث.

وتجتمع الآراء النقدية على أن بايخو شاعر أصيل غاص في الجذور وعرف كيف يعبر عنها بصورة فنية راقية لم يسبقه أحد إليها في قارته؛ «ففي حين عبر الشاعر البيرواني مليغار عن الانتماء الى الجذور بشكوى غرامية تكسوها رتوش لكنة محلية، كان تعبير بايخو عنه قصداً ميثافيزيقياً وفعلاً يتدفق على شعره فيخفي شكله ويجعله بيروانياً حتى النخاع».

دور الرمز في شعره

ومن خلال القصد الميثافيزيقي لعب الرمز دوراً هاماً في شعر بايخو، إذ أن الرمزية - اذا استعملت استعمالاً ذكياً - قادرة على التعبير عن الجذور والتراث، وبخاصة اذا كانت هذه الجذور أصيلة وعميقة أصالة وعمق الجذور الهندية في القارة الأمريكية، حيث أن حياة الهندي الأحمر تقوم أساساً على الرمز والاعتقاد بالغيبات والروحيات، وتجعله يضع لكل شيء مائل أمامه روحاً تماثل روحه تكون (كما يظن) قادرة على النفع والضرر؛ فاذا اضفنا لهذه المادة الخام، قدرة بايخو الفائقة على الابداع والخلق، ادركنا يسر نجاح شعره.

ففي «رحماك اسبانيا، خلصيني من هذا العذاب» نجد الرمز يعيد إلى الذاكرة - من جديد - صور البطولة والتضحية متمثلة في شخصيات ابتدعها الشاعر مثل بدرو روخاس ورامون كويار وانسان اكستريمادورا وبطل الجمهورية و«الشحاذين الذين من أجل اسبانيا يقاتلون بالانين وبكونهم متسولين يقتلون». فقد غلب الطابع

الانساني المبدع، من تعبيرات محلية اصيلة وصبغة حوارية مباشرة، على شعر باييخو لأنه عايش الواقع وتفاعل معه فوصل الى كنه أسرارهِ من حياة وموت وعذاب بشري خلقتهُ الظروف المادية الرهيبة لهذا العالم. كل هذا جعل من الديوان أروع ملحمة شعرية كتبت في موضوع الحرب الأهلية الاسبانية، اذ اننا نخرج من قراءته - كغيره من اعمال باييخو - بقناعة أننا لا نزال أحياء وأنه لازالت في المصباح قطرة. فباييخو «هو المتصوف المتكشف الذي يخلع حذاءه كي تعرف قدماء شظف الطريق وقسوته».

فعندما يرفع باييخو صوته الشعري عالياً وناصباً باسم تراث عريق لاقى من عبث الغزاة ما لاقى، فإن هذا الصوت يظل قوياً صافياً قوة ايمان الهندي الأحرر بعبادته وتقاليده ومعتقداته، وصفاء روحه الفطرية الغامضة التشاؤم التي ليس للمادة فيها ما للروح والمشاعر، إذ أن التشاؤم في نفس الهندي يقوم على مشاعر انسانية سامية تهدف الى اصلاح احوال البشرية وانقاذها من الشر حتى ولو كانت التضحية بالنفس هي الثمن. انها رومانسية بناءة خلقتها عبقرية شاعر سيظل يشعر بالحزن حتى يموت حزن البشر جميعاً. انها عبقرية شاعر انتشلت القصيدة الامريكية اللاتينية من التقليد الأعمى للنماذج المستوردة التي أفرزتها العقلية الاستعمارية الرأسالية. أما طابع الحزن والوجوم الذي يغشي شعره فهو نتيجة طبيعية لاجساسه العميق بانتمائه للجذور الهندية التي تعرضت - ولازالت - لعملية اقتلاع همجية، وعلى الجذور نفسها التي غذت الاجساس العميق في نفس باييخو ونفوس غيره من أدباء أميركا اللاتينية بالآلام الانسانية ومعاناتها. وبهذا فتعلق باييخو بالجذور ليس تعلقاً بماض قد ولى واندثر، وانما حضور وحياء لقيم انسانية خلقة وكفيلة بإفشال كل محاولات الغزو والاستلاب القومي التي يمارسها الاستعمار الأجنبي.

جورج أورويل

بين الأدب... والسياسة

ربيع مفتاح محمود

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الرأي بأن الفن يجب ألا يكون له علاقة بالسياسة هو في حد ذاته اتجاه سياسي، فإذا علمنا أن الدافع السياسي عند أورويل كان من أقوى دوافع الكتابة لديه، تبين لنا إلى أي حد مزج هذا الكاتب الانجليزي بين الحس السياسي والمعالجة الجمالية وقد نجح في ذلك أيما نجاح، خاصة في روايته «مزرعة الحيوان»، و«١٩٨٤».

وقد كان أورويل روائيا وناقدا وصحفيا وكاتب مقال متميز كل ذلك في روح تهكمية ساخرة وبأسلوب سلس دقيق محدّد، فالمعنى هو الذي يحدد الكلمات التي يختارها الكاتب، والتفكير الواضح سيؤدي إلى الكتابة الواضحة، وقد ساعده ذلك الأسلوب أن يجعل من الكتابة السياسية فنا من الفنون.



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

لماذا أكتب ؟

بين أورويل بداية قصته مع الكتابة فقال : «منذ عمر مبكر جدا أيقنت بأنني سأكون كاتباً . . وقد كانت طموحاتي الأدبية مرتبطة بشعور العزلة الذي كان يسيطر عليّ، وامتلك القدرة على التعبير بالكلمات، والطاقة على مواجهة الأحداث غير السارة، فخلفت بذلك عالماً خاصاً بي أهرع إليه عندما تؤلني مصاعب الحياة، وكتبت قصيدي الأولى وأنا في الرابعة أو الخامسة، ولم أعد أتذكر شيئاً عنها سوى أنها كانت عن نمر .

كنت في الحادية عشرة من عمري عندما اندلعت الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٨) . فكتبت قصيدة وطنية نشرت في الجريدة المحلية . . وحاولت مرتين كتابة قصة قصيرة وكان فشلاً مرّواً .

كانت تلك محاولات الأدبية وأنا صغير وبعدها أردت أن أكتب روايات طبيعية ذات نهايات غير سعيدة مليئة بالوصف والتفاصيل ، والحقيقة أن روايتي الأولى «أيام بورما» والتي كتبتها وأنا في الثلاثين من عمري كانت أقرب إلى هذا النوع من الكتابة، وأعتقد أن الكاتب إذا حاول الهروب من تأثراته المبكرة كلها . «فقد يقتل البواعث الأساسية لديه التي تدفعه إلى الكتابة» .

صراع مرير

ولد جورج أورويل - اسمه الحقيقي اريك بلير أما أورويل فهو اسم اشتهر به، وهو مشتق من نهر أورويل الجميل في شرق إنجلترا - في البنغال عام ١٩٠٣، وقد كان والده موظفا بسيطا في جهاز الخدمة المدنية بالهند، الذي كان تابعا للامبراطورية الانجليزية آنذاك أما أمه فهي من أصل فرنسي وابنة لتاجر أخشاب في بورما. عقب عودته مع والديه إلى إنجلترا، أرسل عام ١٩١١ إلى مدرسة اعدادية خاصة، وقد تغذّب أورويل في هذه المدرسة لأن وجوده مع التلاميذ الأغنياء أكد لديه الاحساس بالفقر، فمال إلى العزلة والانطواء.

بعد أن اجتاز «أورويل» هذه المرحلة الدراسية بنجاح. اختار «أيتون» ليستكمل تعليمه، وبقي فيها من ١٩١٧ حتى ١٩٢١ وكان «الدوس هكسلي» الكاتب المعروف أحد أساتذته، كانت أولى اسهاماته الأدبية في «أيتون» من خلال دوريات الكلية، ولم يُقبل أورويل على التعليم الجامعي، ولكنه قرر أن يذهب إلى بورما عام ١٩٢٢ ليعمل هناك في «البوليس الامبراطوري» وقد أدرك «أورويل» كم المعاناة لدى البورميين من جراء الحكم الانجليزي، وبدأ في مهاجمة الامبراطورية البريطانية وزعزعة أركان هذه المؤسسة الاستعمارية، وقد ذكر هذه التجارب والخبرات في روايته الأولى «أيام بورما» .

في ١٩٢٧ قرر أورويل ألا يعود إلى بورما، وأخذ الخطوة الحاسمة في حياته، فقدم استقالته، وبدأ في اعداد نفسه للكتابة وقرر أن يغوص بنفسه في حياة الفقراء والبؤساء، فسافر إلى باريس حيث كان يعيش الأدباء والفنانون عيشة بوهيمية

ليكتسبوا الخبرات التي تساعدهم كأدباء وفنانين، عاش في البيوت الرخيصة بين العمال والشحاذين، وعمل في غسل الأطباق في فنادق فرنسا ومطاعمها وقد أهدت هذه الخبرات لأورويل مادة كتابه «مستعطل في باريس ولندن».

بعد ذلك عاد إلى إنجلترا وخالط المشردين والصعاليك حتى اشتغل معلماً خاصاً، واستقر به المقام أخيراً في مكتبة لبيع الكتب. وفي ١٩٣٧ ذهب إلى أسبانيا موفداً من قبل إحدى دور النشر كمراسل صحفي ليكتب عن الحرب الأهلية فيها، ولكنه اشترك في الحرب ضد «فرانكو» وجرح جرحاً خطيراً، وقد سجل كل هذه الأحداث في كتابه «الولاء لكتالونيا».

في أثناء الحرب العالمية الثانية كان عضواً في الحرس الوطني وعمل فترة لحساب هيئة الإذاعة البريطانية في القسم الهندي لكنه لم يشترك في الحرب لعدم لياقته البدنية، وقد أثر ذلك في نفسه تأثيراً كبيراً.

في سنة ١٩٤٣ انضم إلى هيئة تحرير مجلة «تريبون» ليسهم في تحرير الصفحة السياسية والأدبية وأخيراً أصبح محرراً دائماً في «الأوبزرفر» وفي سنة ١٩٤٥ نشر روايته «مزرعة الحيوان» وقد بيع منها أكثر من مليون نسخة وترجمت إلى أربع عشرة لغة أجنبية في ذلك الوقت «ترجمت حتى الآن إلى ٣٩ لغة» وقد جلبت له هذه الرواية الثراء والشهرة ورغم أن «السل» قد بدأ يدمر جسده إلا أنه أكمل روايته الأخيرة «١٩٨٤» وتوفيت زوجته الأولى في ١٩٤٥ وقبل موته بوقت قصير تزوج من «سونيا أورويل» في يناير ١٩٥٠، وفي السادسة والأربعين من عمره مات أورويل وهو في قمة ازدهاره الأدبي.

لم يكن بوقاً

كان «أورويل» يجد صعوبة بالغة في نشر مؤلفاته ذلك لأنه لم يكن كاتباً تقليدياً، بل إن صراعاته مع الأفكار البالية والعادات الراسخة لعبت دوراً مؤثراً.

وتلك الخبيصة هي التي جعلت كتابات أورويل تشع وتنتشر لتفرض نفسها حتى بعد وفاته ولأن مؤلفاته تنتقد اليمين واليسار معا فقد تباينت الآراء في تصنيف ذلك الكاتب الفريد والحقيقة أنه لم يكن بوقا لأي اتجاه، ولم يكتب إلا ما يشعر به ويحسه ويعتقده.

كان يبحث دائما عن عالم لا تمزقه أنياب الجوع ولا يسحق كرامته طغيان الديكتاتورية، فصار بذلك متسقا مع نفسه متوحدا مع آلامه وآماله مهما تباينت الآراء فيه واختلفت وجهات النظر في تصنيفه وفي بداية رحلته مع الكتابة خالط البؤساء والمشردين وعاش الطبقة العاملة، ومن يحجون حياة الكفاف فعرف الجوع وأحس بضراوته فأخذ يصارعه ويصارع من يقفون وراءه ويصنعونه ويباركونه، وتبلور ذلك الصراع من خلال كتابه «مستعطل في لندن وباريس» وروايته «الطريق إلى ويجان بير».

ثم انضم إلى حزب العمال واعتنق الاشتراكية، ودافع عنها في مقالاته «الأسد ووحيد القرن»، «الشعب الانجليزي»، وغيرهما، كما طالب بتصفية الامبراطورية البريطانية.

عاد أورويل من اسبانيا بعد أن شارك في أحداث الحرب الأهلية الدامية ورأى بعينه مآسي الديكتاتورية، وشعر بضراوتها التي تفوق ضراوة الفقر، عندئذ كرس نفسه لمحاربة الطغيان، فكتب الولاء لكتالونيا، يتضمن هذا الكتاب نقدا شديدا للحكومة التي حارب في صفها وأعلن فقد ثقته في روسيا وستالين وقد بلور «أورويل» اتجاهه السياسي حين قال في مقال له بعنوان «لماذا أكتب»؟: «قضيت ٥ سنوات في عمل لا يناسبني (يقصد عمله في البوليس الامبراطوري في الهند) وعانيت من الفقر والاحساس بالفشل، وقد زاد ذلك من بغضي الطبيعي للسلطة وأعطني وظيفتي في بورما فهما ما لطبيعة الامبريالية - لكن - هذه الخبرات لم تكن كافية لتحديد اتجاهي السياسي ثم جاء هتلر والحرب الأهلية الاسبانية، هذه الحرب والحوادث التي تلتها حددت اتجاهي السياسي وعرفت أين أقف، فكل سطر من أعمالي منذ ١٩٣٦ كتبه

بأسلوب أو بآخر ضد الطغيان والحكم المطلق ومع الاشتراكية الديمقراطية كما أفهمها».

وهكذا فقد وصف أورويل نفسه بأنه اشتراكي ديمقراطي فهو مع العدالة والحرية وضد الظلم الاجتماعي والديكتاتورية والحقيقة أن حياته كلها كانت صراعاً ضد الجوع والديكتاتورية لكن صراعه مع الأخيرة استأثر بمعظم أعماله وكتاباته في آخريات حياته.

لقد دافع عن حرية الفرد وحرية الأديب، وحرية الجماهير والشعوب الضعيفة. إذ كان أخشى ما يخشاه أن يستبد انسان بانسان أو جماعة بجماعة، أو دولة بدولة.

بين «مزرعة الحيوان» و.. «١٩٨٤»

«في «مزرعة الحيوان»، «١٩٨٤»، استطاع أورويل أن يؤلف أفكارا في ثوب روائي، تعتبر هاتان الروايتان بلورة لمعظم أفكاره وكتاباته السابقة والتي حوتها أغلب مقالاته.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

عندما عاد من اسبانيا في ١٩٣٧ بدأ لأول مرة يفكر في كتابه «مزرعة الحيوان» وبالتحديد عندما اكتشف كيف أن دعاوى الاستبداد تستطيع أن تتحكم في الشعوب وأن هناك فئات بعينها لا يرضيها إلا ممارسة السلطة واذلال الآخرين، ولذا فإن الطغيان قد سيطر وساد، ورغم أن «مزرعة الحيوان» رواية خرافية إلا أنها محملة بالأبعاد السياسية والاجتماعية العميقة. ولذا لم يجد ناشرا لها إلا بعد عناء.

فالرواية تنتقد الحكم في روسيا (في الوقت الذي كانت فيه روسيا وبريطانيا في خندق واحد ضد النازية).

وفيها مزج أورويل بين الحس السياسي والمعالجة الجمالية وقد نجح في ذلك فهو يرى أن الدافع الجمالي من أهم دوافع الكتابة لديه، ولا بد للكاتب أن يدرك الجمال

المحيط به وأن يعبر عنه في شعر أو نثر جميل وبالتالي يشرك الآخرين في شيء يمتلكه، ويحس أنه ذو قيمة أما «١٩٨٤» فهي أكثر هجاءً ونقداً من «مزرعة الحيوان» ففي تلك السنة التي تجري فيها أحداث الرواية كان العالم مقسماً إلى ثلاث قوى عظمى وكل واحدة في حرب دائمة مع الأخرى وتمارس السلطات في إحدى هذه القوى سياسة الفرع الفكري حيث يصبح التفكير جريمة والحب جريمة، ويتم التجسس على كل نشاط انساني، ففي كل غرفة شاشة تليفزيونية لا يمكن اطفائها، وبهذه الوسيلة تستطيع السلطات أن تراقب كل كلمة بل وكل ايماءة.

ثم يجيء «ونستون سميث» وهو الرجل الوحيد الذي يثور ضد حكم الطغيان والديكتاتورية، ممثلاً بذلك الفرد المفكر المثقف، إلا أنه قد خضع وأذعن بعد الإذلال والتعذيب - حتى أنه بكى بكاء مريراً عندما رأى نفسه في المرآة لأنه لم يتعرف عليها من أثر التعذيب.

- وهكذا نرى ونحس ونتألم لضحايا الارهاب الفكري من أمثال ونستون وغيره.

أورويل ومقالاته

كاتب مقال فذ، بل إن البعض يرى أن مقالاته أقوى من رواياته، وقد عبر فيها عن نفسه أكثر مما عبر في رواياته، فكانت بذلك إطاراً لتحليل معظم أعماله، وحملت أيضاً روحه التهكمية الساخرة ويقال إن أورويل تأثر كثيراً بالكاتب اللاذع «سويفت» لكن أورويل يفوق «سويفت» في دهاء سخريته وذكاء تهكمه، ومن أهم مقالاته، «الأسد ووحيد القرن»، «الشعب الانجليزي»، «إطلاق النار على أسد» «هكذا.. هكذا.. كانت المسرات» «لماذا أكتب» وقد جمعت هذه المقالات بين الأسلوب السلس والمغزى السياسي العميق.

كما أنه تأثر بالكاتب الانجليزي «ديكنز» ولكنه يرى أن ديكنز كتب ببراعة عن الطبقة المتوسطة ولم يكن ناجحاً عندما كتب عن الطبقات العاملة وإن كان أورويل روائياً عظيماً؛ فقد كتب لاسمه البقاء ككاتب مقال فذ..



أعماله وتاريخ أول إصدار لها

١٩٣٣ مستعطل في باريس ولندن

١٩٣٤ أيام بورما

١٩٣٥ ابنة الكاهن

١٩٣٦ حافظ على نبات الأسبديسترا

١٩٣٧ الطريق إلى ويجان بير

١٩٣٨ الولاء لكتالونيا

١٩٣٩ الصعود طلباً للهواء

١٩٤٠ في جوف الحوت ومقالات أخرى

١٩٤١ الأسد ووحيد القرن

١٩٤٥ رواية مزرعة الحيوان

١٩٤٦ مقالات نقدية

١٩٤٧ الشعب الانجليزي

١٩٤٩

رواية ١٩٨٤

١٩٥٠

اطلاق النار على أسد

١٩٥٣

هكذا.. هكذا.. كانت المسرات

وهناك مجموعة متنوعة من المقالات النقدية والصحفية ورسائله إلى كتاب وأدباء عصره، قامت زوجته «سونيا أورويل» باختيارها وتنسيقها وإصدارها في ١٩٦٨.

مصادر المقال:

- (١) دائرة المعارف البريطانية صفحة ١٠٢٠
- (٢) مقالات ورسائل جورج أورويل (سونيا أورويل) ١٩٦٨.
- (٣) جورج أورويل (بترلويس) ١٩٨١
- (٤) الكاتب السياسي الاشتراكي الانجليزي «جورج أورويل».
- مقال بمجلة المجلة للأستاذ أمير كامل أغسطس ١٩٥٨.
- (٥) نبات. الأسبديسترا: نبات كان أهل الطبقة المتوسطة يحتفظون به للدلالة على أنهم ليسوا من طبقة العمال وبذلك اعتبر رمزا للطبقة المتوسطة.